

Cahiers

9/1997-1998

d'études

hongroises

*Cinéma,
Littérature*

*Sorbonne Nouvelle
Paris III – CIEH*

*Nemzetközi Hungarológiai
Központ, Budapest*

*Institut
Hongrois*

Cahiers d'Études hongroises
9/1997-1998

Revue publiée par le Centre Interuniversitaire
d'Études Hongroises et l'Institut Hongrois de
Paris

DIRECTION :

Jean Perrot / András Bálint Kovács

CONSEIL SCIENTIFIQUE :

József Herman, Béla Köpeczi, Jean-Luc Moreau,
Violette Rey, Xavier Richet, János Szávai

RÉDACTION :

Rédacteurs en chef :

Klára Korompay et Miklós Magyar

Comité de rédaction : Sándor Csernus, Katalin
Csósz-Juttau, Élisabeth Fábián-Cottier, Paul
Gradvohl, Judit Karafiáth, Martine Mathieu, Éva
Oszetzky, Chantal Philippe, Michel Prigent,
Monique Raynaud, Thomas Szende, Henri
Toulouse, György Tverdota

ADRESSE DE LA RÉDACTION:

Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises
1, rue Censier
75005 PARIS
Tél.: 01 45 87 41 83
Fax.: 01 43 37 10 01

*Cahiers
d'études
hongroises*

*Cinéma,
Littérature*

*Sorbonne Nouvelle
Paris III – CIEH*

*Nemzetközi Hungarológiai
Központ, Budapest*

*Institut
Hongrois*

Készült a Prospektkop Nyomdában

024 99

TABLE DES MATIÈRES

Cinéma

Ouverture du colloque par Michel MARIE	9
Ferenc KÖMLÖDI : Béla Balázs et son héritage.....	11
Gábor SZILÁGYI : Transformation des structures, transformation des esprits. La prise de pouvoir de l'idéologie stalinienne dans le cinéma hongrois.....	18
Michel MARIE : L'esthétique de Miklós Jancsó dans l'histoire des formes : le plan séquence	24
Györgyi VAJDOVICH : Relation ambivalente à la tradition dans les films hongrois des années soixante	28
András Bálint KOVÁCS : La "Série Noire" post-communiste. Les problèmes de style dans le Nouveau Cinéma d'Europe de l'Est	35
Gergely BIKÁCSY : L'humour noir, l'humour nocturne dans la "trilogie" de Ferenc Grunwalsky.....	44
Marie-Thérèse JOURNOT : La Hongrie au Festival international du film 1995. Une esthétique de l'absurde	53
Jean-Paul DEKISS : Le cinéma hongrois vu par un producteur français en Hongrie en 1996	59

Auteurs hongrois du XX^e siècle

Blandine JUDAS-STÉVENARD : Kosztolányi romancier : le langage inopérant.....	65
Cédric de GUIDO : La communication dans le mythe de la métamorphose. Une lecture du <i>Calife-Cigogne</i> de Mihály Babits à la lumière des grandes métamorphoses littéraires.....	75
Geneviève BEAUDET : Les paradoxes d'une réécriture : <i>Le cheval meurt et les oiseaux s'envolent</i> et les <i>Vagabondages</i> de Lajos Kassák.....	88
Sophie HAUDRECHY : L'enjeu du grotesque dans le théâtre du XX ^e siècle ; étude comparée du grotesque d'István Örkény	104
Tünde DABAT-KURTÁN : Rencontre, au-delà du miroir avec János Pilinszky	115

Varia

Béla KÖPECZI : La presse événementielle française sur la Hongrie et la Transylvanie à l'époque de Louis XIV	129
--	-----

Bernard LE CALLOC'H : La lettre de Samuel Turkolly. Un document controversé d'un auteur contesté.....	163
Lajos KÖVÉR : Soldats, colons et voyageurs français en Hongrie au XVIII ^e siècle.....	179
Henri TOULOUZE : Le culte de sainte Élisabeth de Hongrie dans les écrits français du Moyen Âge à nos jours	195
Erzsébet HANUS : Femmes hongroises intellectuelles en France au XIX ^e siècle.....	212

Mémoires

Appel aux lecteurs	227
Stéphane DUFOIX : Écrire ou faire parler. Les modes d'énonciation de l'expérience individuelle hongroise en France	229
Émeric EPSTEIN : "Survivre à Toulouse"	235

Traductions

István ÖRKÉNY, Adieu (Paris, 1939), par Jean-Léon Muller	255
Bulcsú BERTHA, Nouvelles extraites du recueil <i>A Willendorfi Vénusz</i> , par Chantal Phillippe	264
János OBERTEN, Les Chasseurs de Soupe, par Peter Diener	278
Péter BÁLINT, Tourbillon et Fugue, par Georges Kassai	286

Chroniques

Réunion amicale au Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises à l'occasion de la nomination d'un nouveau directeur.....	299
Jean PERROT : Jean Gergely (1911-1996).....	305
Zsófia BENKE : L'ancien Institut Hongrois de Paris et ses archives	308
György TVERDOTA : Prolégomènes à la thèse de doctorat : Le mystère de la sombre résurrection. Naissance du culte d'Attila József	319

Comptes rendus

Gyula Krúdy, Les beaux jours de la rue de la Main d'or (Georges Kassai)	335
Anne-Marie Löffler-Laurian, La traduction automatique (Georges Kassai)	338
Lajos Nyéki, Des Sabbataires à Barbe-Bleue. Divers aspects de la littérature hongroise (Georges Kassai).....	339

Bibliographie 1996-1997 par Katalin CSÖSZ-JUTTEAU	343
--	-----

Résumés	351
----------------------	-----

Cinéma

Ouverture du colloque par Michel MARIE¹

L'initiative de ce colloque appartient au Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises, notamment à Madame Monique Raynaud et à Messieurs Paul Gradwohl et Jean Perrot, qui ont bien voulu y associer l'IRCAV de Paris III et l'Institut Hongrois de Paris. Il faut bien dire que les spécialistes hongrois de l'histoire du cinéma ont répondu avec enthousiasme à notre appel à communication alors que les historiens et esthéticiens français n'ont accepté que très partiellement de nous rejoindre. Cela se traduit par le pourcentage de conférenciers qui vont intervenir ces deux jours : sept Hongrois et trois Français, dont moi-même qui ne suis qu'un amateur éclairé et non un spécialiste de cette production nationale.

Je ne voudrais pas cependant développer ici une introduction trop désenchantée mais plutôt énumérer rapidement quelques causes de cette regrettable désaffection. Il y a certainement d'abord une certaine saturation de colloques sur le cinéma en cette année commémorative, depuis celui qui s'est tenu dans cette salle Louis Liard en novembre 1993. Il y a le très petit nombre de chercheurs universitaires qui travaillent sur le cinéma, malgré la notoriété indiscutable de l'école française à l'étranger. Quelques dizaines seulement dont la plupart travaillent sur les objets de la cinéphilie dominante, c'est-à-dire sur le cinéma américain.

Il y a aussi l'histoire de la diffusion culturelle des films et l'histoire de la production nationale hongroise. Le cinéma hongrois a connu la consécration internationale à plusieurs moments de son histoire : vers 1947-48, avec un film emblématique, *Quelque part en Europe*, et bien entendu au cours des années soixante, à partir des *Sans Espoir* en 1965, lorsque le film a marqué le Festival International du Film à Cannes. Les périodes de "mode" d'un cinéma ou d'un genre ne durent que quelques brèves saisons. Aujourd'hui, la mode est à l'Inde, d'où le festival "Indomania" à la Cinémathèque française. Le cinéma iranien rencontre une certaine audience, tout au moins dans les créneaux très étroits de la diffusion culturelle des films d'art et essai, puisque, plus que jamais, le cinéma américain, celui d'Hollywood, domine tous les écrans du monde.

¹ Colloque « Esthétique et représentation sociale dans le cinéma hongrois » organisé par le Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises et l'Institut de Recherches sur le Cinéma et l'Audiovisuel de l'Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, avec la collaboration de l'Institut Hongrois de Paris, les 25 et 26 janvier 1996.

Il y a aussi la très grave disparition des ciné-clubs, qui ont joué un rôle essentiel au début des années soixante pour la diffusion des cinémas des pays d'Europe centrale, grâce au réseau associatif, et aux structures culturelles bi-nationales, comme France-Hongrie, France-Pologne et France-Tchécoslovaquie.

Du point de vue des recherches et publications françaises, les deux numéros d'*Études Cinématographiques* consacrés, l'un au "nouveau cinéma hongrois", l'autre à Miklós Jancsó, datent, le premier de 1969, le second de 1979. La monographie d'Yvette Bíró publiée chez Albatros date de 1977. Le volume du centre Georges Pompidou a plus de 15 ans. Enfin, la plus récente synthèse écrite par Jean-Pierre Jeancolas a été publiée aux Presses du CNRS en 1989. Notre ami Jean-Pierre Jeancolas, président de l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, très sollicité à ce titre, n'était malheureusement pas disponible pendant nos deux journées de colloque, de même que Jean Roy, secrétaire général du syndicat de la critique, et sélectionneur des films de la semaine de la critique à Cannes ; et Jean-Loup Passek, responsable de la grande rétrospective du Centre Georges Pompidou.

Il faut aussi préciser que les ambassadeurs du cinéma hongrois en France étaient pour l'essentiel des critiques et des programmeurs de festivals et que tous se méfient de cette vieille dame qu'est la Sorbonne, même Nouvelle.

Je remercie d'autant plus les conférenciers, et plus particulièrement nos invités hongrois que j'ai le plus grand plaisir à accueillir cet après-midi, de même que les deux survivants français Marie-Thérèse Journot, qui représente à elle seule l'équipe de l'IRCAV, et Jean-Paul Dekiss, distributeur et producteur indépendant qui a pris le relais des contacts professionnels avec le monde cinématographique hongrois.

Des liens anciens d'amitié et de complicité intellectuelle par l'intermédiaire de notre maître commun, Christian Metz, m'unissent à András Bálint Kovács, directeur de l'Institut Hongrois de Paris. Je suis très heureux de lui donner la parole en souhaitant la meilleure réussite possible à ce colloque franco-hongrois.

Ferenc KÖMLÖDI
Historien du cinéma

Béla Balázs et son héritage¹

Parler de Béla Balázs est un retour dans l'enfance du cinéma, surtout quand nous lisons et essayons d'analyser son premier livre théorique, *L'Homme visible*. Nous y trouvons les signes caractéristiques de l'esprit filmique du début des années vingt : une jeunesse, une naïveté constructive, le désir de l'expérimentation, le culte de l'industrie et l'espoir socialiste... *L'Homme visible* est une œuvre de paradoxes comme la vie entière de son auteur !

Il naquit en 1884 à Szeged, comme son meilleur ami, le philosophe marxiste, György Lukács.

Son véritable nom était Herbert Bauer et sa mère était allemande, la langue de Goethe était donc sa langue maternelle ; et pendant son exil en Autriche, puis en Allemagne, il écrivit ses œuvres en allemand. Curiosité de l'histoire du cinéma hongrois que son plus fameux théoricien n'ait écrit qu'un seul livre en hongrois, la tardive et moins importante *Culture cinématographique*. Les autres livres furent traduits de l'allemand.

Son autobiographie, *Jeunesse rêveuse* (1946), fournit des informations sur son enfance et la vie quotidienne de l'époque. Il vécut à Szeged, à Lőcse et de nouveau à Szeged (après la mort de son père), puis à Budapest. Il se passionna pour la philosophie, la littérature et la musique. (Il a écrit deux librettos pour Béla Bartók : *Le prince en bois* et *Le château de Barbe-Bleue*.) Son goût était assez éclectique, influencé par Dilthey, Georg Simmel, Endre Ady et les ballades populaires. Mais son idéalisme mystique fut brisé par la guerre de 1914, puis par la découverte du marxisme. Comme presque toute sa génération... Et pendant les 133 jours de la Commune de Budapest ces jeunes "loups" participèrent plus ou moins activement aux événements : Lukács, Lajos Kassák (le fameux poète et peintre de l'Avant-garde hongroise), et un certain Béla Blaskó qui deviendra célèbre sous le nom de Béla Lugosi. Le cinéma fut nationalisé et, entre avril et août, trente et un films furent tournés. Nous n'avons pas de documents concernant la participation de Balázs, mais il en fut fort probablement impressionné. Après la chute de la Commune, une bonne partie des intellectuels

¹ Communication présentée au colloque « Esthétique et représentation sociale dans le cinéma hongrois » organisé par le Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises et l'Institut de Recherches sur le Cinéma et l'Audiovisuel de l'Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, avec la collaboration de l'Institut Hongrois de Paris, les 25 et 26 janvier 1996.

prit le chemin de l'exil, comme Balázs qui s'installe à Vienne. Et c'est à Vienne qu'il commence sérieusement à s'intéresser au cinéma. En particulier quand il travaille pour le quotidien *Der Tag* comme critique du "septième art" : son premier article fut publié le 1^{er} décembre 1922. Nous soulignons deux phénomènes intéressants : premièrement il n'avait pas une grande connaissance de la théorie du cinéma (pourtant, avant la publication de *L'Homme visible*, plus de cinquante œuvres théoriques avaient été éditées, notamment celle de Vachel Lindsay en 1916) ; deuxièmement, ses articles et son livre étaient fondés sur les films qu'il avait vus à Vienne, et pas avant. Avec ce peu de connaissances il se lança dans l'écriture esthétique de « l'image en mouvement » et tenta de décrire la grammaire de cette jeune expression artistique. *L'Homme visible* (1924) révolutionna son temps, son succès fut immense et sa théorie du montage a certainement influencé les deux apôtres du cinéma soviétique, Eisenstein et Poudovkine. (Eisenstein déclare dans un article que « Béla oublie les ciseaux ». Pourtant le montage et son rôle dans la structure d'un film sont primordiaux pour Balázs. Sans doute serait-il plus juste de parler de deux conceptions différentes des « ciseaux »...)

En 1926 Balázs se rend à Berlin et entre immédiatement en contact avec le Parti Communiste (K.P.D.). Peut-être "les années allemandes" furent-elles les plus actives de sa vie. Il demeura à Berlin jusqu'en 1931. La République de Weimar – et sa capitale – fut le centre incontesté des mouvements d'avant-garde des années vingt, notamment l'Expressionisme. « Tout au long des années vingt, presque tous les artistes importants séjournèrent à Berlin, se mêlant à la vie politique, à la vie littéraire, à la bohème des cafés. » (Jean-Michel Palmier, « Béla Balázs, théoricien marxiste du cinéma », in Béla Balázs, *L'esprit du cinéma*, Payot, Paris 1977.) À Berlin il rencontra Brecht et Piscator puis Leni Riefenstahl – entre autres... Il exerçait différentes activités : scénariste et réalisateur, esthète et théoricien, et travaillait également au sein du Parti...) Il écrivit les scénarios de *Narcose*, *Mademoiselle Else*, *Les aventures d'un billet de dix marks* – pour Karl Freund –, *L'Opéra de quat'sous*, le film de Pabst, peut-être la plus célèbre adaptation de Bertold Brecht, et pourtant très contestée par l'auteur. Et son destin le guida vers Leni Riefenstahl, réalisatrice du *Triomphe de la Volonté* et des *Dieux du Stade* : de leur collaboration résulta un conte de fées montagnard, la très mystique *Lumière Bleue* (1932). Mais à cette époque il luttait déjà activement contre le fascisme, et il émigra en Union Soviétique – comme son ami Lukács. Avant ce nouvel exil il publia un deuxième livre théorique, *L'esprit du cinéma* (1930). L'année 1930 inaugure l'arrivée du parlant, et Balázs, contrairement aux autres théoriciens (notamment à Iván Hevesy, son antipode hongrois) n'avait jamais refusé cette révolution technique qui ruina tant de carrières. L'ensemble de ses activités fut caractérisé par une ouverture d'esprit qui n'était pas si coutumière chez les esthètes marxistes (par exemple, Lukács qui tentait de construire un système très fermé).

Donc, l'Union Soviétique en pleine gloire du stalinisme devint la nouvelle patrie de ce communiste naïf... « Il est d'ailleurs étonnant que Balázs, qui n'avait rien d'un marxiste orthodoxe, ait pu s'établir en Union Soviétique et jouir jusqu'à son retour en Hongrie d'un grand prestige. » (Palmier, *op. cit.*) Pourtant il travaillait aux studios de Moscou, enseignait à l'Institut National du Cinéma, et publia des nombreuses conférences dans *Izskouztvo Kino* (1945).

Après la deuxième guerre mondiale il rentra en Hongrie où il travailla comme rédacteur en chef du *Projecteur*, enseigna à l'École Supérieure du Théâtre et dirigea l'Institut du Cinéma. Sa *Culture cinématographique* paraîtra en 1948 : le chant du cygne d'un esprit vagabond – et la fermeture totale d'une âme ouverte ! La dialectique qui caractérisait son itinéraire avait disparu, laissant sa place à un marxisme-léninisme quasi "pur et dur". Il écrivit le script de *Quelque part en Europe* en 1947 dont le réalisateur fut Géza von Radványi, puis mourut deux ans plus tard.

« La théorie n'est pas grise » – écrit Balázs dans *L'Homme visible*. « Elle sert de carte au voyageur de l'art en lui montrant toutes les routes et toutes les possibilités. Elle lui donne le courage d'entreprendre les voyages de Christophe Colomb ». Et Balázs navigua toute sa vie sur les océans audio-visuels... Au début des années vingt le cinéma devint véritablement une industrie (Hollywood), mais aussi une forme d'expression artistique, la forme la plus jeune et la plus nouvelle, le seul art dont l'homme moderne ait vu la naissance. Balázs découvre l'importance de Griffith, et il distingue deux périodes dans les trente premières années de l'invention des frères Lumière (ou d'Edison) : le cinéma forain, ce divertissement "préhistorique", et le cinéma comme un art autonome avec une grammaire particulière, avec des règles spécifiques dont une bonne part fut utilisée pour la première fois par Griffith (le gros plan, le montage). Dans le développement organique et dialectique c'est le film par lequel l'homme est devenu visible, c'est-à-dire que dans toute l'histoire de l'humanité, le cinéma est la première expression artistique capable de représenter l'homme en mouvement. Balázs n'oublie pas ces faces : comme plusieurs de ses contemporains il analyse aussi sur quels points le cinéma se distingue du théâtre. Asta Nielsen et Chaplin sont des exemples qui démontrent les exigences spécifiques du métier d'acteur de cinéma. Quand il parle d'eux, sa langue est encore plus poétique que d'habitude, et peu de théoriciens ont utilisé un langage scientifique aussi simple. En plus de son originalité, c'est peut-être à ce langage que *L'Homme visible* doit d'être devenu un best-seller traduit en plusieurs langues. En ce qui concerne la langue même, Balázs – comme plus tard les structuralistes – l'introduit dans la filmologie, et il considère même que les images en mouvement sont plus expressives que la parole. Il ne traite jamais le cinéma comme un art *muet*, et sa définition du « parler sans entendre » est plus proche du mot anglais *silent movie*. En réalité le cinéma n'a jamais été « muet » !

Mais dans l'art cinématographique, les rapports entre les créateurs et le public sont déterminants et beaucoup plus déterminants et réciproques que dans n'importe quel autre art ! Les films sont faits pour la consommation : ce sont des produits industriels, des produits de la société bourgeoise. Leur impact sur les consommateurs est nettement plus direct que celui de la littérature par exemple. À ce niveau se cache déjà le futur paradoxe de Balázs : en tant que théoricien marxiste, il tente de trouver une esthétique réunissant les idées abstraites (et non cinématographiques) et la grammaire d'un art concret. Plus tard il salue chaleureusement le projet d'Eisenstein de l'adaptation du *Capital* de Karl Marx. Eisenstein ne réalisera jamais ce film...

Balázs remarque également le changement que le cinéma a apporté au public dans la culture quotidienne. Il raconte l'histoire suivante : « Un ancien propriétaire terrien, devenu régisseur agricole après la Révolution, vivait dans un coin perdu de l'Ukraine, à des centaines de kilomètres de la gare la plus proche... Il avait participé à l'histoire universelle, mais n'avait jamais vu de film. C'était un intellectuel des plus cultivés qui se faisait envoyer tous les livres nouveaux... Mais il n'était jamais allé au cinéma. Cet homme... vit le premier film de sa vie. C'était une histoire naïve... Autour de lui, les enfants s'amusaient. Sourcils froncés, notre homme fixait l'écran avec concentration, haletant de tension et d'efforts. En sortant, il était complètement épuisé : "Alors, ça t'a plu ?"... "Beaucoup ! Mais que s'est-il réellement passé dans ce film ?" Il n'avait pas compris. Il n'était pas parvenu à saisir une intrigue que les enfants avaient suivie sans peine. Car il s'agissait d'un nouveau langage, familier à tous les citoyens, que lui, l'intellectuel hautement cultivé, n'était pas encore en mesure de comprendre ». Et Balázs, le "hautement cultivé" – dans le sens traditionnel du mot – nous montre à travers cette histoire qu'il a bien compris les nouveaux phénomènes entrant dans l'interprétation du mot *civilisation* : la domination de l'audio-visuel. Si on rapporte l'histoire de l'intellectuel russe à l'évolution des trente dernières années, nous pourrions probablement mieux comprendre l'œuvre de Marshall McLuhan et la tragédie – encore plus actuelle – de ceux qui négligent l'existence de la culture "cyber"...

Mais Balázs se comporta comme l'anti-héros du conte, à l'inverse de la plupart de ses collègues : il est un des rares théoriciens qui accepta dès le début le cinéma parlant. *L'esprit du cinéma* témoigne de ses réactions – quelquefois contradictoires – par rapport à ce « nouvel organe ». Et quand il parle de cinéma sonore, il n'entend pas uniquement les dialogues, mais il essaie de décrire la bande sonore entière (musique, bruits divers, le rôle du silence, le montage du son, etc...) comme une part intégrale et organique de l'œuvre. Mais « en réalité Balázs n'analyse pas le cinéma, au lieu de cela il sépare le cinéma muet et les possibilités du son » – souligne Bence Nánay. (*Filmvilág*, septembre 1995.) La reprise de quelques idées, déjà présentées dans *L'Homme visible*, témoigne de cette théorie. (Surtout celles concernant la caméra productive, le gros plan et le

cadrage.) Il approfondit ses idées concernant le montage et en distingue différentes sortes : le montage productif et le montage des associations (associations de montage, symbole du montage, montage d'idées). Cette importance « des ciseaux » montre à l'évidence que Balázs fut nettement influencé par le jeune cinéma soviétique. C'est d'ailleurs une grande différence entre ses deux livres : tandis que *L'Homme visible* n'était fondé que sur une vingtaine de films, *L'esprit du cinéma* est une œuvre qui suggère une connaissance rare. Connaissance aussi bien théorique que pratique : nous découvrons l'utilisation esthétique du « fondu enchaîné », le travail du scénariste ou les possibilités du cinéma en couleurs. Et même, quand il analyse le mouvement panoramique, ses idées ne sont pas très loin de "découvrir" le plan-séquence si cher à André Bazin. Mais, jusqu'à la fin de sa vie, Balázs restera fidèle au montage ; et le cinéma contemporain – surtout celui de réalisateurs comme Oliver Stone, nettement influencé par "le style de MTV" – contredit ceux qui considèrent l'œuvre du théoricien hongrois comme dépassée, démodée. Vu l'état du cinéma actuel, les idées de Hevesy et celles de Bazin semblent nettement plus archaïques ! Au moins en ce qui concerne la technique...

« Aussi Balázs envisage-t-il la possibilité que la force créatrice du cinéma se libère finalement de tout contenu pour tendre vers la forme pure ». (Palmier, *op. cit.*) Le chemin du cinéma s'ouvre dans deux directions : une première qui conduit d'abord au reportage et à la forme concrète. La deuxième est à l'opposé : les films abstraits, très formels, sans aucune histoire à raconter, comme *Berlin, la symphonie d'une grande ville* (Walter Ruttmann). Le résultat final de cette évolution s'appellera le *film absolu* (le projet d'Eisenstein sur le *Capital*).

Quelle absurdité que ce champion du film absolu qui, dans son dernier livre (*Culture cinématographique*) glorifie *Le Serment* de Chiaureli, cette épopée staliniste ! Encore plus grave est qu'à cette époque-là il ne connaissait pas trop les nouvelles tendances cinématographiques. Ses idées n'étaient que la répétition de ses deux premiers livres, assorties de trop de marxisme-léninisme...

Dans les années cinquante, les idées de Balázs furent sévèrement critiquées puis oubliées... Pour les redécouvrir il fallut attendre jusqu'aux années soixante-dix. Son influence est considérable et, cependant il n'est pas très souvent cité, il est considéré comme un élément de l'histoire du cinéma, donc une pièce de musée... En Hongrie, la situation est paradoxale : tout le monde connaît son nom et personne ne lit ses livres, personne ne regarde ses films. Comme si plusieurs décennies coupaient notre époque du monde de Balázs. Et cette connaissance n'est même pas une reconnaissance, mais beaucoup plus concrètement : un studio de Budapest porte son nom (le Balázs Béla Stúdió).

Ce studio a été fondé à deux reprises : une première fois en 1959, en tant que ciné-club pour visionner des œuvres importantes et organiser des débats. À

cette époque, il n'était pas encore question de tourner des films, mais le caractère intellectuel et créatif du club influencera l'esprit du futur studio.

La deuxième fondation eut lieu en 1961. Les jeunes étudiants de l'École Supérieure du Cinéma ne se contentaient plus de discuter des films des grands maîtres – et des moins grands : ils voulaient faire des films, indépendamment des “grandes compagnies”, mais dans un cadre bien organisé. Profitant de l'esprit “libéral” de la politique culturelle de l'époque, ils ont créé le « Balázs Béla Stúdió » qui deviendra le plus important atelier hongrois pour les jeunes cinéastes. Ce studio est assez unique en Europe. En raison de son esprit expérimental, l'ouverture et la liberté d'expression (même dans la période communiste, la censure était nettement moins stricte), je ne peux le comparer qu'aux fameux “workshops” danois. Nous ne pouvons pas parler d'un style homogène du studio, et au lieu de chercher inutilement des signes caractéristiques des films produits, il est plus important de souligner que presque tous les cinéastes reconnus en Hongrie ont fait au moins des courts métrages au sein du studio : István Szabó, Pál Gábor, Zoltán Huszárik, Judit Elek, György Szomjas, Gyula Gazdag, Dezső Magyar, Gábor Bódy, Ferenc Grunwalsky, András Jeles, Ildikó Enyedi – pour ne citer que les plus fameux...

Pourtant, dans les dix ou quinze dernières années, deux tendances différentes se sont dessinées. Il ne s'agit pas d'une question de style, mais plutôt de deux approches du cinéma en tant que moyen d'expression. La première, purement cinématographique, consiste à avoir une histoire ou seulement des idées et chercher à les transformer en images, en mouvement. La deuxième – utilisée par de jeunes peintres, des artistes-vidéo, donc par des talents venant du milieu des beaux-arts – est de considérer la pellicule comme un support pour des performances, pour des happenings et essayer ainsi de créer un art multi-média. Il n'y a plus d'histoires classiques à raconter, mais il s'agit de conceptualisation des média. Retour au film absolu de Balázs ? Certes, ces produits peuvent être considérés comme des films expérimentaux, mais quelquefois le spectateur a le sentiment de voir une œuvre trop personnelle, trop élitiste... Il nous semble que l'esprit inventif des premières années a laissé place à un intellectualisme discutable. Le danger est encore plus présent si nous jetons un coup d'œil à l'état global du cinéma hongrois : économie de marché, américanisation du goût du public et un énorme manque d'argent... Compte tenu des divers problèmes qui caractérisent la vie quotidienne du studio (changement de conseil d'administration, moins de subventions d'état, situation financière assez catastrophique, endettement...), il serait temps d'adopter une politique différente et de retourner à des formes plus cinématographiques. À quelques idées de Balázs...

Pour terminer, voici une liste des films ayant obtenu des prix aux différents festivals internationaux :

- Toi*, István Szabó, 1961 – Grand Prix de Tours, 1963, Meilleur premier court métrage, San Francisco, 1963.
- Elegy*, Zoltán Huszárik, 1965 – Grand Prix dans la catégorie expérimentale, Oberhausen, 1965.
- How Long Does a Man Matter ?*, Judit Elek, 1967 – Grand Prix dans la catégorie court métrage, Oberhausen, 1968.
- Twelfth Nigth*, Sándor Sára, 1967 – Meilleur film documentaire, Oberhausen, 1968.
- Punitive Expedition*, Dezső Magyar, 1968 – Prix Spécial du jury, Oberhausen, 1971.
- American Torso*, Gábor Bódy, 1975 – Grand Prix, Mannheim, 1976.
- Family Fire-Trap*, Béla Tarr, 1979 – Grand Prix, Mannheim, 1979.
- Homecoming*, Péter Vajda, 1984 – Grand Prix, Oberhausen, 1985.
- Dawn*, András Szirtes, 1979 – Meilleur film expérimental, Oberhausen, 1980.
- Home*, Gábor Balogh, 1984 – Meilleur film documentaire, Bilbao, 1985.
- Pretty Girls*, András Dér, László Hartai, 1986 – Prix spécial, Mannheim, 1987, Grand Prix de Kosalin, 1989.
- The Other Side*, Ildikó Szabó, 1985 – Prix spécial, Tampere, 1988.
- Father and his Three Sons*, Péter Forgács, 1989 – Prix de la catégorie documentaire, La Hague, 1990.
- Dusi and Jenő*, Péter Forgács, 1989 – Prix de la catégorie documentaire, Marseille, 1991.

Gábor SZILÁGYI

Directeur de recherches à l'Institut des Archives hongroises du Cinéma

Transformation des structures, transformation des esprits La prise de pouvoir de l'idéologie stalinienne dans le cinéma hongrois¹

Quand la Hongrie sort de la guerre, son industrie cinématographique est détruite, ses réseaux de distribution et d'exploitation à moitié anéantis, à moitié paralysés, ses anciens créateurs interdits de tournage pour une moitié d'entre eux (pour des raisons raciales, conséquences des lois antijuives, exigeant pureté de race et pureté d'esprit) l'autre moitié étant compromise par sa collaboration avec les autorités nazies de Hongrie, les Croix-Fléchées.

La profession est donc largement divisée et inquiète en ce qui concerne son avenir qui se dessine plutôt sombrement, en raison de la nouvelle constellation politico-économique qui pointe à l'horizon, et qu'elle ne souhaite guère. Bien que la guerre ait été gagnée par la coalition antifasciste, composée d'Occidentaux et de Russes, les premiers sont loin et arrivent les derniers sur place : triste réalité qui modifie considérablement la situation et oblige à modérer les espoirs.

En effet, les alliés occidentaux sont représentés en Hongrie par de simples comités de contrôle, composés de quelques dizaines d'officiers et de civils chargés de veiller à l'exécution des clauses des traités ou pactes, signés à Téhéran, à Ialta, à Potsdam. Les Russes sont donc là, avec leurs troupes et leurs représentants politiques, officiellement pour assurer les lignes de ravitaillement et de communication avec l'Armée rouge occupant l'Allemagne et l'Autriche, mais leur mission, officieusement, même, est d'aider leurs alliés hongrois (communistes et toutes sortes de sympathisants qui ont souvent pour mission de se faire intégrer dans les partis démocratiques, bourgeois ou paysans, de cacher leur sympathie envers l'URSS et d'œuvrer afin que ses partis deviennent les alliés "objectifs" des communistes) à établir un régime de "démocratie populaire" (le terme est de l'époque), un État "socialiste" où leur influence peut s'exercer sans contrainte.

Pour faire des films, il faut de l'argent, de la pellicule, des studios, des techniciens. Or, les deux premiers manquent cruellement après la guerre, les studios sont en ruines, les techniciens au chômage forcé. Des tentatives pour

¹ Communication présentée au colloque « Esthétique et représentation sociale dans le cinéma hongrois » organisé par le Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises et l'Institut de Recherches sur le Cinéma et l'Audiovisuel de l'Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, avec la collaboration de l'Institut Hongrois de Paris, les 25 et 26 janvier 1996.

relancer la production de films – faute d’investisseurs – se soldent par l’échec. Les quatre principaux partis démocratiques qui ont remporté les premières élections législatives et municipales en 1945-46 (celui des communistes, des sociaux-démocrates, des petits propriétaires terriens et des paysans en majorité sans terre), réunis par la force des choses et par calcul politique dans une coalition de plus en plus rongée par les différences et le travail clandestin que font les communistes pour faire sauter cette coalition et anéantir le parti des petits propriétaires terriens, le plus important de tous, disposent chacun d’une société de production. Grâce à l’aide de l’État, chacune parvient à faire un film. Le bilan est pourtant maigre. Toutefois, le premier *Quelque part en Europe*, dirigé par Géza Radványi, remporte un succès partout où il est présenté dans le monde, mais essuie un échec en Hongrie. Deux films (respectivement produits par des partis de tendance paysanne) sont interdits par la censure pour des raisons ouvertement politiques (taxés de cléricisme), et le seul film produit et réalisé par un metteur en scène et producteur indépendant, István Szóts, très remarqué par son précédent film au Festival de Venise de 1942 pour son vérisme et pour sa beauté visuelle, subit le même sort. Une époque est ainsi définitivement terminée dans le cinéma hongrois, et le message est clair : le cinéma hongrois sera d’inspiration marxiste, ou plutôt stalino-jdanovienne, ou il ne sera pas du tout. L’unification forcée par les communistes des deux partis “des travailleurs”, communiste et social-démocrate, en 1948, sonne le glas pour toutes les autres forces politiques : la Hongrie tourne à gauche, et vire au rouge. L’économie est aussi engagée sur la voie bien connue de l’expérience du “grand frère”, l’Union Soviétique : nationalisation progressive de tout appareil de production – le slogan « diviser pour régner » est bien connu au pays des soviets –, la terre qu’on a généreusement donnée à tous ceux qui en voulaient en 1945, est reprise brutalement à tous les propriétaires fraîchement installés. Il n’y a plus d’idéologie en Hongrie qui ne soit pas “socialiste”, plus exactement staliniste.

La nationalisation de l’industrie et de la distribution cinématographique en 1948 institutionnalise les changements et conduit à l’établissement d’un système de production, de distribution et d’exploitation étatiste qui bouleverse profondément les habitudes et transforme de fond en comble les structures établies au cours des quarante dernières années dans le domaine du cinéma. Les changements structurels expriment non seulement une réalité, mais créent également un changement profond dans la mentalité de ceux qui font du cinéma, et plus tard, de ceux qui regardent ce qu’il convient bien d’appeler « un nouveau cinéma ».

Par la nationalisation de l’industrie et de la distribution cinématographique, le pouvoir politique a créé les instruments de base de l’influence qu’il souhaite exercer sur la société. Restaient encore les esprits (celui des exécutants, créateurs et managers, techniciens et ouvriers) qu’il fallait dominer, les obligeant à faire preuve de solidarité internationale avec les travailleurs des autres pays

communistes, de fidélité exemplaire envers le PC hongrois, réification idéale, "l'équipe pionnière" de la classe ouvrière.

Tout bascule donc, et le changement institutionnel est suivi de près par un changement non moins radical des personnes, en particulier des réalisateurs et des acteurs de cinéma qui autrefois remplissaient les salles, et cela sous les yeux impassibles des spectateurs qui n'y croient pas. Sur l'ordre des dirigeants politico-culturels qui pour la plupart ne les connaissaient guère, car ils ont passé les 10-15 dernières années de leur existence en émigration, soit en Allemagne, soit en Russie, ou dans les deux pays, les têtes tombent, des charrettes de victimes qui ne se considéraient pas encore comme victimes, passent, en signe des temps nouveaux, des lendemains qui chantent. Sur trente réalisateurs d'avant-guerre, trois seulement survivent à l'épuration. La quasi-totalité des vedettes disparaît. Le cinéma hongrois est décapité, la place est laissée à la nouvelle génération, fraîchement issue de l'Académie du cinéma ou rompue à la tâche auprès des quelques survivants du passé, qui étaient prêts à tout faire pour garder leur place. Des dizaines de films, déclarés d'esprit fasciste, sont interdits à la projection dans les cinémas qui en ont pourtant cruellement besoin. Car la guerre terminée, le public veut surtout voir des films hongrois. Avec seulement 4 ou 5 films produits dans les années qui suivent la guerre, il restera longtemps sur sa faim.

Avec la réorganisation du Ministère de l'Éducation publique et du culte, rebaptisé en 1949 Ministère de l'Éducation du Peuple, et la nomination au poste de Ministre, de József Révai, secrétaire du Comité Central du Parti des Travailleurs Hongrois (PC), chargé de la culture au sein du Comité Central et membre du Bureau Politique, le Parti prend directement le contrôle de la production cinématographique. Pendant quatre ans et jusqu'en 1953, Révai décide seul de tout ce qui touche, de près ou de loin, au cinéma, aussi bien sur le "fond" que sur la forme des longs-métrages. Il ne s'intéresse qu'à la production des films de fiction, mais dans ce domaine, le moindre détail est susceptible d'attirer son attention. Il donne des conseils aux scénaristes aussi bien qu'aux réalisateurs. Puisqu'il est secrétaire à l'idéologie, il est bien naturel que pour lui les "problèmes" de fond (les idées véhiculées par les films) prévalent sur ceux de la forme qu'il considère naturellement comme assujettis à ceux du fond, essentiellement destinés à améliorer les effets idéologiques ou de propagande.

Par la mise en pratique de ses idées, appuyé ou renforcé dans ses convictions par la théorie staliniste-jdanovienne du cinéma soviétique, Révai œuvre, avec une autorité et une énergie qui démentent le cardiaque qu'il est, pour transformer le nouveau cinéma hongrois en un cinéma réaliste socialiste. Il veut que l'idéologie révolutionnaire triomphe, que les idées soient véhiculées par le fond et non par la forme. Cette forme dépassée qui prévalait et prévaut encore dans le cinéma dit bourgeois, une des formes de ce cinéma, cultivé autrefois par des "déviationnistes" comme Eisenstein, celle qui est construite sur le montage des plans et des séquences dont le principe et la technique, sont encore

farouchement défendus par Béla Balázs. Celui-ci rentré en Hongrie en 1945, après son exil, devient vite la tête de Turc des jeunes janissaires du parti, plus idéologues que cinéastes, plus dogmatiques et sectaires que leur chef de file lui-même, formés dans le but de lutter, à leurs postes, contre l'influence néfaste de l'idéologie bourgeoise sous toutes ses formes, et en particulier celle du cinéma.

Sous la surveillance et à l'instigation de Révai, naît une nouvelle forme cinématographique, le *film-dialogue* dans lequel la primauté revient à la parole, au détriment de l'image et des figures (audio)visuelles. C'est une forme bien connue partout, celle "du mauvais parlant" dont on a gommé tout ce qui relevait (encore) du cinéma muet, ou plus exactement du langage scripto-visuel du muet. La seule différence qui sépare ce "mauvais parlant" des films que souhaite et fait réaliser Révai, se trouve dans le contenu, dans le message que ces films sont censés véhiculer. La structure narrative elle-même est la plus classique qui soit, dérivée directement de cette vieille forme, esquissée par Propp, mais dont les actants sont rebaptisés selon la terminologie et l'idéologie de l'époque. Mais la qualification des actants, leur dénomination surprend quand même l'observateur naïf qui croit tout bonnement que la classe ouvrière est promue au rang de héros. Ceux qui connaissent l'idéologie léniniste savent pourtant très bien que dans celle-ci, c'est le parti qui est le chef de file de la classe ouvrière. La place du héros revient donc logiquement au parti, tandis que la classe ouvrière doit se contenter de celle de l'adjuvant, et l'anti-héros n'est autre que l'ennemi (désormais classique) de classe.

Selon la théorie stalino-jdanovienne du réalisme socialiste, au niveau de la structure actorielle, l'adjuvant est qualifié de *héros positif* et il est *anthropomorphisé*, revêtant soit l'habit de *l'ouvrier*, soit celui du *petit paysan sans terre devenu membre de la coopérative agricole*, fer de lance du parti dans la lutte contre les propriétaires dénommés selon la terminologie russe, de koulaks. L'objet de la lutte entre, d'une part le héros aidé dans sa lutte par l'adjuvant, et d'autre part l'anti-héros, est bel et bien le pouvoir que l'un d'eux détient et l'autre convoite, les rôles étant interchangeable selon qu'on est en 1945 ou en 1950. Car seul le pouvoir permet et autorise la production et l'émission des valeurs à la fois matérielles et idéologiques (la première caractérise l'anti-héros et la seconde le héros, détourné des valeurs matérielles et axé sur celles qui sont immatérielles, mais fortement connotées de pouvoir et de savoir). L'issue de ce combat ne laisse aucun doute, à aucun moment. Ainsi, se dessine un premier modèle de l'idéal stalino-jdanovienne de l'œuvre réaliste socialiste, modèle général applicable au cinéma en particulier. Hérité de la théorie classique (marxiste) du réalisme ou de la théorie réaliste critique de la littérature des classiques, un des composants essentiels de toute œuvre réaliste est la mise en œuvre de la typologie. Celle du réalisme socialiste est, en outre, "partisane". Ce qui est visé dans et par l'œuvre réaliste socialiste est la "totalité" de l'univers et/ou de la société censée être

“réflétée” (troisième catégorie constitutive de la théorie réaliste socialiste) dans/par l’œuvre.

Par contre, le trait significatif qui caractérise l’opposition/l’opposant à cette totalité est le trait de “détail”, caractéristique de ce qu’on qualifie de naturalisme, une espèce de creuset de détails qui privilégie ceux-ci au détriment de la représentation totalitaire/totale.

Le véritable changement (véritable car il est perceptible au niveau des œuvres par les spectateurs), comme nous l’avons fait remarquer plus haut, se situe au niveau actoriel des structures discursives. Des *acteurs nouveaux* qu’on n’a encore jamais vus dans les films hongrois apparaissent : l’ouvrier, le petit paysan sans terre, l’intellectuel issu des catégories sociales défavorisées d’ouvrier ou de paysan, et aussi ceux qui représentent l’anti-héros actantiel au niveau actoriel : fonctionnaire ministériel d’autrefois, grand propriétaire terrien, préfet, grand industriel, officier, fonctionnaire de police dont la nocivité est jugée selon l’adjectif ajouté à son titre ou à sa fonction, et qui va du plus anodin au plus dangereux : de ranci en passant par fasciste, Croix-Fléchées et jusqu’au stigmaté le plus accusateur : social-démocrate de droite.

Le monopole dans le domaine de l’idéologie que Révai s’est assuré au fil des années excluait des rivaux virtuels qui se manifestaient. La disgrâce de Georges Lukács et la mort de Béla Balázs, que Révai haïssait de tout son cœur, en sont la conséquence immédiate et indiscutable. Lukács et Balázs, anciens moscovites comme Révai lui-même, ont accumulé contre eux autant de preuves d’indépendance d’esprit que de critique, qui passaient pour indiscipline aux yeux des idéologues du Parti. Un contentieux si lourd (et de si longue date) les opposait au ministre et au secrétaire du parti tout-puissant, que leur déchéance paraissait inéluctable et imminente : c’est ce qui arriva en 1948-49. Exit Lukács et Balázs. Il faut attendre jusqu’à la révocation de Révai par Imre Nagy pour que soient réhabilitées les victimes d’un culte de la personnalité dont jouissait, dans son domaine, non seulement “le petit père des Peuples”, Staline, ou son “meilleur disciple hongrois”, Rákosi, mais Révai lui-même.

Mais nous n’en sommes pas encore là. Nous sommes encore en 1951 et le règne de Révai est à son zénith. Car ses idées et ses convictions viennent d’être singulièrement renforcées par Vsevolod Illarionovitch Poudovkine, réalisateur russe chevronné de l’époque du muet, devenu depuis fonctionnaire tout-puissant du cinéma soviétique, porte-parole des idées de Staline et de Jdanov en matière de cinéma. Il est dépêché en Hongrie, deux fois, en 1950 et en 1951 pour aider “les camarades hongrois” à atteindre les sommets du réalisme socialiste. Il prononce devant l’Association des Cinéastes Hongrois une conférence au cours de laquelle il dénonce violemment cette forme d’art bourgeois du cinéma qu’il pratiquait autrefois lui-même dans ses films muets. Il condamne surtout le montage, art dans lequel il a excellé autrefois.

Les adversaires des idées de Béla Balázs ont le sentiment que l'heure de la critique "radicale" a sonné. Ils ne se privent pas d'en profiter.

Les idées de Balázs – disait sans complexe l'un de ses détracteurs les plus véhéments – érigent en exemple le cosmopolitisme, le cinéma américain, et l' "American way of life". Son livre *La culture cinématographique* reflète "l'infection idéologique des idées impérialistes" que la critique marxiste n'a pas encore démasquée. La théorie de Balázs est construite sur l'idée fausse qu'il existe un *art cinématographique universel et uni, indépendant* des rapports sociaux, *un langage cinématographique universel (caractérisé par l'usage du premier plan, d'angles et de distances variables et du montage)*, et que l'évolution de ce langage cinématographique universel détermine fondamentalement l'évolution de ce qu'on appelle l'art du cinéma. Mais le crime le plus insensé de Balázs est d'avoir osé parler de crise du cinéma soviétique, et d'avoir déclaré à ce propos : « Le cinéma est un art fondamentalement nouveau qui diffère de toutes les autres formes d'art. »

« Le cinéma pur, la forme spécifique du cinéma – rétorque son critique – ne diffère guère en sa qualité de cette ordure hollywoodienne, pas plus que le socialisme de Tito ne diffère du fascisme ». « La troisième voie n'existe ni dans la vie, ni dans le cinéma. »

Voilà à quel niveau se situe le débat, à cette époque de la guerre froide, entre conception de société et conception de cinéma. On voit sans difficulté que c'est l'idée de la forme du langage cinématographique, conçue comme indépendante des classes sociales et de l'idéologie (comme il est clairement annoncé à l'époque) qui a entraîné Balázs dans les méandres de l'idéologie, et qui a finalement conduit à sa perte tragique.

La théorie stalino-jdanovienne, telle qu'elle est formulée dans le livre du tristement célèbre théoricien de l'époque, aujourd'hui tombé totalement dans l'oubli, Dmitrij Ivanovitch Jerjomin, condamnait farouchement le concept, ô combien cher à Balázs, du film "formaliste", "purement" cinématographique, comme on disait éloquemment. Il a également combattu l'idée que le cinéma est différent de toute autre forme d'art, il n'en a donc en aucune façon reconnu la spécificité. Le cinéma puriste – disait-il – négligeait le fond, le message du film, et en défiait la forme, au détriment du fond. Selon cette théorie antimarxiste, une des caractéristiques du vrai cinéma est l'usage des truquages cinématographiques, et la déconsidération du scénario ainsi que l'accent mis sur le travail et sur la personnalité du réalisateur, premier responsable du film, garant de sa réussite. Peu à peu, il devient évident que Balázs devait payer de sa vie des idées qu'il croyait, de bonne foi et réellement, révolutionnaires, mais que les "vrais révolutionnaires" de son époque qualifiaient plutôt de contre-révolutionnaires.

Michel MARIE

Directeur de l'UFR Cinéma et Audiovisuel, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle

L'esthétique de Miklós Jancsó dans l'histoire des formes : le plan séquence¹

Je dirai d'abord que, contrairement à Madame Yvette Bíró, qui est la spécialiste mondialement reconnue de l'œuvre de M. Jancsó, ce qui n'est pas du tout mon cas, j'interviens ici en simple amateur, admirateur de l'œuvre, que j'ai découverte, comme les cinéphiles français de ma génération, dans les programmations des ciné-clubs des années 60, à partir des *Sans espoir*, – découverte de Jancsó, mais aussi des autres cinéastes hongrois de la même période, István Gaál, Judith Elek, András Kovács.

Mais évidemment, ce qu'a retenu l'histoire du cinéma, c'est la profonde originalité de la mise en scène de Jancsó à partir de *Mon Chemin* et plus encore des *Sans espoir*.

Sa grande période créatrice se situe de 1965 à 1972 au moins, selon les analystes.

Nous nous trouvons devant un ensemble assez cohérent de sept films hongrois (*Les Sans espoirs*, *Rouges et blancs*, *Silence et cri*, *Ah ! ça ira*, *Sirocco d'hiver*, *Agnus dei*, jusqu'à *Psaume rouge* en 1971), auquel on peut ajouter tel ou tel titre des années 70-80.

Barthélémy Amengual, sans doute le meilleur exégète français de Jancsó, parle ainsi de ses « trois films phares : *Les Sans espoir*, *Rouges et blancs* et *Silence et cri*, qui hors de toute psychologie, de toute intrigue clairement articulée, dans un refus très moderne du sens immédiat, confèrent une dimension violemment épique et fantastique à l'histoire de la Hongrie ».

Jancsó fait donc partie du petit nombre d'auteurs dont on peut dire qu'ils ont marqué l'histoire des formes filmiques au même titre que D.W. Griffith, Eisenstein, Welles, Dreyer, Godard, Rossellini, Antonioni, Ozu et peut-être deux ou trois autres.

Quelles sont les principales caractéristiques de l'apport de Miklós Jancsó à l'histoire des formes filmiques ?

Je proposerais les traits suivants :

¹ Communication présentée au colloque « Esthétique et représentation sociale dans le cinéma hongrois » organisé par le Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises et l'Institut de Recherches sur le Cinéma et l'Audiovisuel de l' Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, avec la collaboration de l'Institut Hongrois de Paris, les 25 et 26 janvier 1996.

- la systématisation du recours au plan séquence, à la profondeur de champ souvent liée au format Scope,
- l'usage de l'espace naturel, sans décors de studio, mais dans une perspective d'abstraction, aux antipodes d'une démarche "néoréaliste",
- la direction et le jeu des acteurs, d'une sobriété bressonienne, on pourrait parler de silhouettes plutôt que de personnages, au sens classique,
- la gestion de l'espace dans une stratégie de désorientation par exemple par les entrées et les sorties de champ,
- la rareté de la musique, à une certaine époque de l'œuvre, puis une intégration de celle-ci, mais la plupart du temps représentée avec instrumentistes dans le champ,
- un recours de plus en plus marqué à la chorégraphie.

En bref un processus d'allégorie généralisée qui culmine dans *Psaume rouge* ou dans *Pour Electre*, où Jancsó renoue avec la lecture des mythes grecs telle que la pratiquait Jean Cocteau dans *Le Testament d'Orphée* (1960).

Mais pour apprécier la radicale nouveauté de l'apport de Jancsó, il faut, paradoxalement, le situer par rapport aux usages préexistants du plan séquence dans l'histoire du cinéma, ce que je ne peux esquisser ici qu'à traits très rudimentaires.

Quels sont donc les antécédents de l'usage du plan séquence ?

Il y a bien sûr, au départ le tableau primitif et son mythe de l'autarcie scénique. La spécificité expressive du cinéma naissant va se développer contre cette "théâtralité" honnie.

Mais le plan tableau est lié à la profondeur de champ primitive : c'est l'école française SCAGL, celle d'Albert Capellani, d'André Antoine que l'on redécouvre aujourd'hui. On sait cependant que l'école des années 20 s'est définie à partir d'une violente phobie de la théâtralité, chez Abel Gance et l'école impressionniste.

Au moment du passage au parlant, il y a une phase de redécouverte du plan séquence : bien sûr dans les comédies musicales, celles qui sont chorégraphiées par Busby Berkeley, et je ne suis pas le premier à voir un héritage direct de Busby Berkeley chez Jancsó, malgré l'éloignement apparent des thématiques.

Il y a aussi, bien évidemment, dans les années quarante, William Wyler, Orson Welles interprétés par les théories baziniennes du découpage classique.

La lecture du néoréalisme que propose ce dernier chez Rossellini et Visconti présuppose une hégémonie du plan séquence. Mais cette hégémonie est plus que fantasmagorique. Il y a une extrême rareté du plan séquence chez Rossellini : celui-ci pratique plutôt un autre type de montage, une autre dramaturgie (dédramatisée, dramatisée autrement, dans *Païsa* par exemple).

Un autre grand représentant du plan séquence, ou de la prise de vue en continuité est, au cours des années cinquante, Max Ophüls, qui annonce plus directement – stylistiquement parlant – Miklós Jancsó. Cependant l'esthétique

ophulsienne développe la trajectoire de caméra en continuité dans une perspective à la fois romantique et baroque. Celle de Jancsó sera totalement opposée à celle-ci.

Mais comme nous l'apprennent tous les historiens du cinéma, l'évolution des formes filmiques a été essentiellement marquée par le rôle du montage depuis Griffith jusqu'au découpage classique, puis par la reprise de ce montage dans le cinéma actuel de Samuel Fuller à John Woo et tous ses épigones dans le cinéma américain d'action le plus actuel.

Il semble bien inutile de préciser que Jancsó échappe complètement à cette évolution. La sienne fait appel à une autre démarche cinématographique et la postérité du découpage en plans séquences n'est pas moins riche que celle de la mise en scène qui privilégie le montage puisqu'on y trouve la quasi totalité des grands cinéastes d'avant garde des deux dernières décennies : par exemple, Tarkowski, Angelopoulos, Monteiro, De Oliveira, Paradjanov, Syberberg, Chantal Akerman, Paul Vecchiali, mais aussi Sergio Leone.

J'ai ici juxtaposé des cinéastes très différents les uns des autres, mais c'est pour attester de la richesse de ce pôle stylistique. Il est minimalement nécessaire d'opposer les cinéastes du plan séquence fixe, comme Akerman ou Syberberg, à ceux du plan séquence virevoltant, catégorie à laquelle appartient Jancsó.

La définition technique du plan séquence la plus simple est la suivante : c'est un plan étendu aux dimensions d'une séquence ; séquence traitée en un seul plan.

Comme le rappelle Vincent Pinel dans son *Vocabulaire technique* : « Dès le début des années quarante, l'usage fréquent du plan séquence dans le cinéma américain ne fut pas un retour au tableau archaïque des premiers temps du cinématographe, mais une conquête de l'écriture cinématographique mettant à profit aussi bien les ressources de la profondeur de champ (plans séquences fixes de *Citizen Kane*) que celles des mouvements d'appareils complexes (plan d'ouverture d'une incroyable virtuosité de la *Soif du mal*) ».

L'originalité du style de Jancsó est donc ailleurs : elle repose dans les mouvements de caméra, mouvements liés à la longueur de la prise, mouvements d'une très grande complexité, et en parallèle, mouvements des éléments profilmiques : acteurs, mobiles, chevaux, etc.

Mais qu'est ce qui reste profondément novateur chez Jancsó, 30 ans après 1965, novateur comme étape décisive de l'évolution de l'écriture cinématographique, comme mode d'expressivité filmique, même après trois décennies d'évolution en tous sens, d'avancées comme de régressions ?

Le « plan séquence classique » selon Bazin apportait plus de réalisme, parce qu'il laisse une certaine liberté critique au spectateur. Il présuppose toujours chez Bazin, une certaine transparence, un effacement des marques d'énonciation. Avouons en passant que c'est rarement le cas chez Welles.

Le plan séquence Wellesien de la *Soif du mal* est un plan séquence fortement dramatique fondé sur la présence de la bombe à retardement amorcée à la première image.

Le plan séquence chez Jancsó fonctionne à l'inverse de la conception bazinienne. Il matérialise à l'écran la présence énonciative par l'arbitraire de ses trajectoires et sa durée. Il théâtralise l'action représentée, la dramatise, lui donne un prolongement lyrique suivant les cas. Il tourne le dos à toute représentation réaliste. Il chorégraphie la réalité. Jancsó est en fait fidèle à la leçon d'Eisenstein, même s'il refuse le montage, mais il y a aussi l'Eisenstein d'*Ivan le terrible*, dont la mise en scène est fondée sur la profondeur de champ, la durée et le plan séquence, avec montage dans le plan.

Cette notion de « montage dans le plan » est très certainement centrale dans le dispositif scénique de Jancsó. Chez lui, les éléments ne sont pas fragmentés par la succession des raccords mais juxtaposés les uns à côté des autres et les uns après les autres, mis en relation par les mouvements de caméra, par la dialectique très forte opérée par le passage du hors champ à l'intérieur du champ (puisque les plans sont souvent rapprochés ou moyens et cadrent des éléments mobiles suivis ou précédés par la caméra).

Je me propose maintenant d'illustrer ces affirmations très générales par l'analyse rapide des premiers plans des *Sans espoir* et du premier long plan du film dans la cour de la prison ; car à vrai dire il n'y a pas encore de plan séquence dans *Les Sans espoir* au sens où une unité séquentielle intégrale serait représentée en plan unique.

Examinons les 13 premiers plans du film (durée totale 7 minutes).

Quels sont les traits stylistiques dominants :

L'absence de dialogue, le rôle des bruits : le vent, la pluie ; le galop des chevaux, les grincements de charnières et de portes.

Les échelles de cadre tout à fait inhabituelles : plan général frontal de la plaine au plan 1 avec groupe de prisonniers à l'horizon, plongée en oblique sur la cour intérieure du fort au plan 2, cadrage arbitraire des espaces extérieurs lorsque l'on voit la maison aux murs blancs, d'abord au plan 3, puis comme vue du ciel au plan 11. La désorientation la plus manifeste est produite au plan 12 lorsque la caméra suit le policier et le prisonnier, croise un officier en cape noire qui passe à son tour devant la maison blanche et va retrouver la vieille paysanne vêtue de noir. Mes références approximatives indiquent que le plan pourtant relativement simple est difficilement descriptible parce que la mise en scène prend le parti de refuser la fragmentation analytique, passant d'un personnage à l'autre par la suite logique des raccords de regards. C'est cette mécanique dans l'articulation de l'espace qui est à la base de la dédramatisation, qui produit des personnages froids, apparemment impassibles, sans émotion, de quelque bord qu'ils soient.

Relation ambivalente à la tradition dans les films hongrois des années soixante¹

Au cours des années soixante, une importante ouverture se produisit dans l'art cinématographique, contrastant avec la censure et le contrôle autoritaire de la représentation et de la thématique qui avaient régné au cours de la décennie précédente. On voit apparaître des thèmes que les créateurs avaient jusqu'alors évités pour des raisons politiques, ou parce qu'ils auraient été contraints d'adopter des prises de positions contraires à leurs idées. Au-delà la de représentation des problèmes contemporains, les thèmes du passé et de la tradition prennent alors une nouvelle importance et sont traités d'une manière différente de l'époque précédente. La représentation schématique et simplifiée des années cinquante rejetait impitoyablement tout ce qui était ancien, et saluait avec enthousiasme toutes les nouveautés ("nouveau" désignant évidemment tout ce qui appartient à la voie socialiste). Les cinéastes des années soixante ne considèrent pas la situation d'une manière aussi catégorique, le ton nouveau de leurs films vient de leurs doutes, de la complexité de leur représentation. Dans ce qui suit, j'aimerais examiner la relation des cinéastes, surtout des membres de la jeune génération des années soixante, avec la tradition. Par tradition, nous entendons ici la tradition folklorique ou paysanne. Car la Hongrie étant un pays agricole, la vie rurale était le mode de vie dominant pendant la période en question comme par le passé. Pour illustrer ce sujet, nous avons choisi un film de Ferenc Kósa intitulé *Dix mille soleils*, exemplaire à plusieurs points de vue.

Ce premier film de Kósa est le fruit de la collaboration de plusieurs jeunes débutants. L'opérateur Sándor Sára et le scénariste Imre Gyöngyössy qui a collaboré avec Kósa et le poète Sándor Csoóri, ont tous deux présenté leurs premiers films dans la deuxième moitié de cette décennie. (Cependant, il faut noter que Sára avait déjà tourné plusieurs courts métrages significatifs et que Gyöngyössy avait travaillé comme scénariste). Plusieurs membres du studio Balázs Béla, lieu d'apprentissage et de travail des débutants, ont contribué aux travaux préliminaires de *Dix mille soleils*. On peut donc supposer qu'au-delà de

¹ Communication présentée au colloque « Esthétique et représentation sociale dans le cinéma hongrois » organisé par le Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises et l'Institut de Recherches sur le Cinéma et l'Audiovisuel de l' Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, avec la collaboration de l'Institut Hongrois de Paris, les 25 et 26 janvier 1996.

la réflexion de son metteur en scène, ce film reflète aussi celle des jeunes cinéastes de cette époque. Il est également exemplaire par son sujet, car comme le signale le titre (*Tízezer nap* signifie aussi bien “dix mille jours” que “dix mille soleils”), il présente trente ans d’histoire à travers la vie de quelques paysans d’un village. Quant à son style, il est significatif de certaines tendances de l’époque, qui se trouvent souvent même poussées à l’extrême.

Au cours des années soixante, un mouvement porte les jeunes intellectuels citadins à découvrir les traditions folkloriques de leur pays et la littérature décrivant le monde paysan. Ils se rendent à la campagne, collectent des matériaux folkloriques : objets, photos, enregistrements. À cette même époque, les cinéastes tendent à substituer une image authentique, réaliste de la vie quotidienne à la représentation cinématographique dominante. *Dix mille soleils* a été créé dans cette mouvance, une dizaine de membres du studio Balázs Béla se sont dispersés à travers le pays et ont recueilli des matériaux dans différentes régions. Leurs entretiens avec des gens de tous âges sur la vie et les changements, ont constitué un épais recueil à partir duquel a été bâti le scénario du film. Résumer l’histoire de trente ans est une entreprise difficile, les scénaristes ont condensé les souvenirs de beaucoup de gens dans la vie de quelques personnages, donnant ainsi une coupe des événements de la période en question. Le point de vue de ce film n’est déjà plus celui des années cinquante. Les créateurs ne rejettent pas la morale traditionnelle des paysans, ni leur attachement à la terre. Pour les cinéastes, ce monde révèle une tradition à découvrir. Ils ne jugent pas cette morale, ils s’efforcent d’en témoigner. Le cinéma hongrois avait déjà connu une représentation réaliste et quelque peu pathétique de ce monde, avec *Un lopin de terre* (*Talpalatnyi föld*) (1948) et *La chanson des champs de blé* (*Ének a búzamezőkről*) (1947), et déjà avant la guerre, dans *Les hommes de la montagne* (*Emberek a havason*) d’István Szóts (1942). Ces trois films montrent la vie paysanne d’une manière réaliste, avec ses soucis et ses petites joies, et leur point de vue humaniste était inhabituel à leur époque.

Dans les années soixante, une nouvelle approche se dégage : les cinéastes ne donnent plus une image intimiste du milieu paysan, mais choisissent un point de vue externe. Celui-ci est généralement représenté par un personnage extérieur, le plus souvent un fils qui, ayant quitté le village et revenant d’un monde différent, regarde la vie de ses aînés avec un certain recul, par ex. dans *Dix mille soleils*, *La pierre lancée* (*Földobott kő*), *Comme les arbres défilent* (*Hogy szaladnak a fák*), *Cantata* (*Oldás és kötés*). À leur retour, ces jeunes gens comprennent qu’il s’agit là de leur tradition, ils redécouvrent et respectent la morale de leurs parents, bien qu’ils ne soient plus capables de la suivre. Ils se rendent compte de ce que ce monde est en train de disparaître, que des changements sont inévitables, mais sont eux-mêmes favorables aux changements. Ils se heurtent au fait que la vieille génération a du mal à modifier ses habitudes et sa morale. Il s’ensuit que nombre

de ces films sont caractérisés par un ton mélancolique ou nostalgique, même s'ils ne donnent pas une image idéalisée de ce monde ancien. *Dix mille soleils* présente par exemple les conflits internes de la communauté villageoise et le caractère arriéré de son mode de vie.

Le sujet de ce film suppose un recul ; la volonté de synthétiser l'histoire de trente ans demande une certaine objectivité, un point de vue externe. Les films de cette époque s'efforcent souvent de présenter à la fois un résumé historique et des portraits authentiques. Pour les jeunes gens, la vie de leurs parents ne représente pas seulement le passé, mais aussi l'histoire. C'est particulièrement vrai pour *Dix mille soleils*, car il a été réalisé au milieu des années soixante, c'est-à-dire que les trente années qu'il décrit représentent une période très mouvementée de l'histoire de Hongrie. Les films plus anciens mettant en scène la vie paysanne reflétaient toujours l'époque à laquelle ils avaient été réalisés, mais ils ne visaient pas la synthèse historique d'une plus longue période. Le fait que les créateurs de *Dix mille soleils* aient dû rassembler le matériel du film indique que ce monde ne leur était pas assez connu, qu'il n'était plus une culture vivante. István Szóts, le metteur en scène des *Hommes de la montagne* avait adopté un point de vue interne pour représenter la vie des montagnards, car il avait grandi dans ce milieu. La simplicité, la pureté de ces gens, les superstitions, la vie dans la nature étaient des expériences de son enfance. Son point de vue humaniste relevait de ses origines. Ce mode de vie était naturel pour lui, il ne pensait pas qu'il faudrait le changer en raison de son caractère arriéré, même si une force externe menaçant le monde apparaît déjà dans son film. Les films des années cinquante proposaient un "monde meilleur" avec un optimisme naïf, mais ils n'abordaient pas les problèmes de la transition. La jeune génération des années soixante reconnaît les valeurs de la vie ancienne, mais en considère la disparition comme inévitable. Les films de cette époque prennent autant une position politique que ceux de l'époque précédente, car ils sont d'accord avec le principe du Parti communiste selon lequel les changements sont nécessaires, mais leur vision de la vie actuelle est beaucoup plus nuancée. Les conflits, les problèmes issus de la transition y jouent un rôle aussi important que le parti pris en faveur du nouveau régime. Le destin d'István Széles, le héros de *Dix mille soleils*, représente symboliquement les sentiments contradictoires que suscite la nouveauté : il reconnaît que la collectivisation est le seul moyen d'améliorer la vie pénible des paysans, et il vote pour le regroupement des terres dans une coopérative, mais ne pouvant se résoudre à abandonner la terre qu'il vient enfin d'obtenir après des années d'attente, il se pend. Il sait ce qu'il devrait faire, mais il en est incapable. Les jeunes sont conscients des erreurs commises lors de la "construction d'une vie meilleure", mais ils soutiennent le nouveau monde malgré les problèmes. On comprend que les dirigeants politiques de l'époque aient vu d'un bon œil le sujet de ce film. Paradoxe de l'histoire de la production de *Dix mille soleils*, l'idée de traiter une période de trente ans, qui était aussi une suggestion venue d' "en-

haut”, a finalement déterminé la construction narrative, et par conséquent le style visuel du film. La réalisation a été surveillée, et le film n’a été présenté qu’après un délai de deux ans (il a été réalisé en 1964-65 et présenté en 67) parce que les autorités ont exigé le tournage de scènes supplémentaires.²

Le problème de la tradition se présente également au niveau de la forme : quelle relation ces cinéastes ont-ils avec les formes de représentation des films précédents ? Dans l’atmosphère moins rigoureuse des années soixante, les cinéastes ont naturellement tenté de rompre avec la représentation schématique, et de montrer des destinées humaines authentiques au lieu de caractères simplifiés. Le récit de *Dix mille soleils* est complexe, les anecdotes de la vie quotidienne des paysans y alternent avec les événements historiques. C’est ainsi qu’on y voit la foire où sont engagés domestiques et journaliers, le travail de la terre, les querelles de famille, mais aussi la guerre, le partage des terres, la révolution de 56 ou la collectivisation. La construction narrative de ce film n’est plus celle des précédents qui montraient la vie paysanne à travers la représentation linéaire du destin d’un personnage. Bien que les épisodes se suivent dans l’ordre chronologique après un flash-back au début, le récit de *Dix mille soleils* est dépourvu de continuité. Il présente de grandes ellipses temporelles entre les épisodes, et la narration est condensée, on n’y trouve ni conclusion, ni introduction à la nouvelle situation, mais on passe directement au cœur de l’épisode suivant, dans un temps et un espace différents. Les épisodes ne représentent pas seulement la vie des héros, mais celle de toute la communauté, parce que les scénaristes ont choisi des personnages qui participent à tous les événements importants du village. Il est utile de comparer leur histoire à celle des héros d’*Un lopin de terre*, dont les problèmes viennent aussi de leur mode de vie âpre et arriéré. Ce film étant la première réalisation de l’industrie nationalisée du cinéma, il propose également comme solution la création de coopératives. En revanche, le récit se concentre sur la vie d’un seul personnage et de sa famille, la “nouvelle voie” proposée est une solution à leurs problèmes qui peut servir d’exemple pour les autres individus. En revanche, *Dix mille soleils* met au centre la communauté, non l’individu. C’est pourquoi on y trouve plusieurs héros aux caractères différents, et leurs histoires représentent diverses alternatives au sein de la communauté. Alors que le problème central du bûcheron des *Hommes de la montagne* en 1942 était de ramener à la maison le corps de sa femme morte plutôt que de l’enterrer loin de leur village, tous les conflits présentés dans *Dix mille soleils* sont le reflet des événements historiques au niveau personnel. Ainsi ce film révèle-t-il la misère des paysans avant la guerre ; le partage des terres qui permet aux gens d’obtenir la terre désirée depuis des générations, les conflits qui

² Il faut noter que ce film a obtenu le prix de la mise en scène et le prix « Grands Jeunes » du Jury spécial du meilleur film pour la jeunesse, à Cannes en 1967.

résultent du partage par tirage au sort ; les effets de la révolution de 56 à la campagne, lorsque les révolutionnaires venus des villes veulent tuer des communistes du village, et que les villageois les défendent parce qu'ils sont leurs parents ou leurs amis en dépit de leurs opinions. Le plus grand conflit résulte de la tentative de regrouper les paysans dans une coopérative. Même s'ils savent qu'il est plus difficile de cultiver la terre individuellement, ils ont l'impression qu'on les oblige à rendre la terre qu'ils ont obtenue après une longue attente. Les épisodes du présent (le milieu des années soixante) qui encadrent l'histoire se déroulent au moment où les gens travaillent dans la coopérative, et il nous semble qu'ils ont accepté les changements.

Une telle construction narrative exige un style de représentation différent d'un récit traditionnel, le cinéaste ne peut utiliser le réalisme qui lui suffirait pour montrer la vie d'un seul héros. Ce film est caractérisé par un mélange de réalisme et de stylisation. Les détails et le milieu sont authentiques, mais l'ensemble est artificiel, élaboré et composé avec précision. Les images de Sándor Sára sont remarquablement belles, on a parfois le sentiment qu'elles dominent le récit, mais elles ne sont jamais purement décoratives. La représentation est souvent symbolique, ce qui est dû à la volonté de donner une synthèse historique. Un des procédés typiques de ce film consiste à commencer un épisode par un plan général où il est impossible de discerner les personnages, puis la caméra se rapproche d'eux, les situant ainsi dans une perspective plus générale. Cette approche de l'extérieur peut suggérer que le personnage est choisi au hasard, qu'on pourrait aussi bien suivre l'histoire d'un autre individu de la communauté. Il est intéressant de comparer cette approche à celle des *Hommes de la montagne*, parce qu'István Szóts place souvent ses personnages dans une perspective générale qui laisse une place au paysage. Chez lui, le paysage prend une grande importance parce que dans son film, la vie des hommes dépend en grande partie de la nature. Le milieu est aussi important que les personnages. La perspective générale de *Dix mille soleils* est tout à fait différente, la vue en plan général rend le paysage moins concret, elle ne détermine pas le lieu et rend l'épisode symbolique. La Grande Plaine hongroise (que les étrangers appellent la « puszta ») a toujours été le symbole de ce mode de vie et de cette tradition de la culture hongroise, surtout dans la littérature. La rivière Tisza qui figure dans plusieurs films de cette époque est également associée à ce milieu. Les objets quotidiens du milieu paysan sont soigneusement collectionnés (le résultat du considérable travail de préparation se manifeste bien à ce niveau). L'énumération des objets folkloriques pourrait être impersonnelle comme une collection de musée, ou constituer un arrière-plan purement décoratif, mais ces objets sont un élément important de la stylisation et de la construction minutieuse du film. Ce n'est pas leur origine qui confère à ces objets leur caractère d'authenticité, mais l'atmosphère et le ton du film. Comme le remarquait un critique étranger, il peut être difficile pour un spectateur non initié de discerner où finit l'authenticité

folklorique et où commence le symbolisme du film. Les dialogues constituent un élément très important de la stylisation. Les phrases ne sont pas celles de la langue quotidienne des paysans, c'est plutôt la langue qu'on retrouve dans les ballades et les contes populaires. Il ne s'agit pas de vrais dialogues, les personnages parlent souvent parallèlement de sujets différents, ils expriment des "vérités éternelles", et le ton des dialogues est pathétique. C'est pourquoi le spectateur a souvent l'impression d'entendre des sentences ou des proverbes. En raison de la synthèse historique, *Dix mille soleils* présente une très forte tendance à la stylisation et au symbolisme. Ces éléments stylistiques n'étaient pas particulièrement typiques des films de cette époque, mais on les trouve dans certains d'entre eux, et la volonté de donner une perspective historique à travers l'histoire des personnages y est fréquente, même si la plupart n'emploie pas d'éléments formels aussi forts pour atteindre ce but.

On peut se demander s'il existait une tradition du cinéma hongrois à laquelle les créateurs de ce film et les membres de la jeune génération se sont rattachés en choisissant ces thèmes et ces formes de représentation. Au sujet des traditions cinématographiques, Ferenc Kósa a dit dans un entretien que le cinéma jouerait un rôle novateur en reprenant les traditions qu'on trouvait jusqu'alors surtout dans la poésie et dans la musique folkloriques. On se demande si cette exigence est réalisable, car les chansons et ballades populaires sont précisément populaires parce qu'elles n'ont pas été créées consciemment par un individu, cependant cette déclaration de Kósa montre une volonté de rompre avec la tradition cinématographique hongroise. Il faut toutefois noter que cela n'implique pas le rejet complet des traditions cinématographiques. La représentation de la vie paysanne figurait depuis longtemps dans le cinéma hongrois ; ce qui, en revanche, est nouveau, c'est davantage l'approche ou le ton de ces films. Il est difficile de déterminer en quoi consiste cette approche, on pourrait peut-être dire que ces films se caractérisent par leur réalisme, par leur humanité et une certaine distanciation. Quelques films hongrois s'étaient déjà rapprochés de cette tendance : le premier fut *Les hommes de la montagne* (1942) qui a souvent été pris ci-dessus comme base de comparaison, puis *La chanson des champs de blé* (1947), *Un lopin de terre* (1948), *Un petit carrousel de fête* (*Körhinta*) (1955), *La naissance de Menyhért Simon* (*Simon Menyhért születése*) (1954). On pourrait continuer, mais la liste est bien limitée. Ces films n'ont jamais été représentatifs de la tendance principale du cinéma hongrois. Ils ont constitué des exceptions, tant dans la production d'avant 1945, dominée par les comédies mondaines, que parmi les films de style réaliste-socialiste des années cinquante. Dans ces films, la reprise de cette thématique et l'exigence d'une représentation authentique constituent en même temps un retour à la tradition (si on peut appeler tradition une tendance si marginale). Les jeunes cinéastes de l'époque ont une attitude comparable à celle de leurs héros : ils reconnaissent leurs racines culturelles, ils perpétuent certaines tendances de leurs "pères", mais leur respect de la tradition

s'accompagne d'une volonté constante de changer, de renouveler tout ce dont ils ont hérité.

Bibliographie

- Bíró (Yvette), « Pathos and Irony in East European Films » *Politics, Arts and Commitment in the East European Cinema*, Macmillan, New York-London, 1983.
- Bíró (Gyula), *A magyar film társadalomképe 1963-85* (Image de la société dans les films hongrois 1963-85), manuscrit non édité de l'Institut Cinématographique Hongrois.
- Miklay (Edit), « A "Tízezer nap" világa ; Beszélgetés Kósa Ferenc filmrendezővel », (Le monde de "Dix mille soleils" ; Entretiens avec le metteur en scène Ferenc Kósa), in Edit Miklay, *A magyar film képi világa* (Le monde visuel des films hongrois), manuscrit non édité de l'Institut Cinématographique Hongrois (1974).
- Pernecky (Géza), « A szépség mítosza, a harmónia széttörése, a köznapok költészete (Magyar filmképek stílusváltozatai) » (Le mythe de la beauté, l'harmonie brisée, la poésie de tous les jours, Les variantes stylistiques de l'image filmique hongroise), *Filmkultúra* 65/73, Századvég Kiadó, 1991.
- Szekfű (András), Interjú Illés Györggyel ; Interjú Ranódy Lászlóval ; Interjú Szóts Istvánnal (Entretiens avec György Illés ; Entretiens avec László Ranódy ; Entretiens avec István Szóts), in András Szekfű, *Interjú magyar filmalkotókkal* (Entretiens avec des cinéastes hongrois), manuscrit non édité de l'Institut Cinématographique Hongrois (1970).
- Szilágyi (Gábor), *A mai magyar társadalom filmen 1957-72. Viselkedésminták és konfliktusok* (La société hongroise contemporaine dans les films 1957-72. Types de comportements et conflits), Filmművészeti Könyvtár, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1977.
- Zsugán (István), A szintézis küszöbén (Au seuil de la synthèse – Entretiens avec Sándor Sára 1964) ; Kísérlet és önállóság (Tentative et autonomie – Entretiens avec Zoltán Fábri, Viktor Gertler, András Kovács, Károly Makk, Endre Marton 1965) ; Egy pálya elkezdődött (Une carrière a commencé – Entretiens avec Ferenc Kósa 1967) ; A legújabb magyar "új hullám", Pályakezdő filmművészek – bemutatkozás előtt (La nouvelle vague hongroise la plus récente, Jeunes cinéastes débutants – Gyöngyössy, Livia Gyarmathy, János Rózsa, Sándor Simó) in István Zsugán, *Szubjektív magyar filmtörténet*, Osiris-Századvég Kiadó, 1994.

András Bálint KOVÁCS

Directeur de l'Institut Hongrois de Paris

La "Série Noire" post-communiste Les problèmes de style dans le Nouveau Cinéma d'Europe de l'Est¹

Le tournant fondamental vers la modernisation des sociétés d'Europe de l'Est fut initié par le programme de déstalinisation annoncé en 1956 lors du XX^e congrès du parti communiste soviétique. Cependant, en Hongrie, les représailles qui duraient depuis plus de deux ans après la révolution empêchèrent pendant un certain temps la naissance de nouvelles visions du monde, ce qui explique pourquoi la nouvelle vague moderniste est d'abord apparue en Pologne, en Union soviétique et en Tchécoslovaquie avant d'influencer le cinéma hongrois. Dans tous ces pays, l'émergence du modernisme cinématographique s'est produite à la suite de cet événement politique qui montrait la voie à une certaine modernisation sociale et culturelle.

Dans le cas de l'important changement de société survenu dans ces pays trois ou quatre ans après l'effondrement total du régime communiste, cette relation se révèle quelque peu différente. La principale différence est que dans ce cas, nous ne pouvons pas parler d'une "réaction" stylistique, mais plutôt d'une *anticipation* stylistique. Les films qui montrent une vision entièrement nouvelle apparaissent quelques années avant que l'effondrement politique ait réellement eu lieu, et ce style initia un fort courant en Europe de l'Est quand il devint clair qu'une certaine atmosphère sociale était bien représentée par cette vision. J'appelle ce courant la *série noire post-communiste*.

Le *film noir* est un nom donné par des critiques de cinéma français à une série de films américains des années quarante et cinquante. L'adjectif *noir* porte ici surtout sur l'atmosphère lugubre de ces films. Dans le "film noir", le crime et la passion constituent ensemble le dynamisme de la narration. À un certain point, le parcours rationnel de l'investigation policière est détourné par des forces psychiques, irrationnelles. Du point de vue visuel, "noir" est aussi un mot approprié pour désigner la tradition stylistique qui marque ces films, l'expressionnisme. Le principe de composition stylistique le plus important du monde visuel expressionniste, qui surpassait le courant expressionniste lui-même,

¹ Communication présentée au colloque « Esthétique et représentation sociale dans le cinéma hongrois » organisé par le Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises et l'Institut de Recherches sur le Cinéma et l'Audiovisuel de l'Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, avec la collaboration de l'Institut Hongrois de Paris, les 25 et 26 janvier 1996.

est l'usage du clair-obscur selon les états psychologiques exprimés par la narration. Ce principe revient dans le film *noir*.

Il n'existe bien sûr aucun rapport réel entre le *film noir* des années cinquante et les films d'Europe de l'Est du post-communisme, cependant, je pense que ce terme est une bonne métaphore pour décrire les nouveaux développements du cinéma émergeant autour de l'effondrement du communisme.

Je veux démontrer que malgré les différences considérables qu'ils présentent au niveau technique du style, à un niveau plus élevé, où le style représente une position intellectuelle de l'auteur, ces films convergent et se cristallisent autour de ce que j'appelle la *série noire post-communiste*. Pour analyser le style de ces films, j'emploierai un modèle hiérarchisé à quatre dimensions.

Au niveau le plus bas du modèle se trouvent les caractéristiques techniques de style. Fondamentalement, c'est ce que la plupart des critiques appellent le style : le mouvement et l'angle de la caméra, le montage, l'emploi des couleurs, et d'autres dispositifs techniques essentiellement visuels qui forment l'image du film, avec les diverses structures narratives. Cependant, il y a un niveau plus abstrait de la forme qui est encore plus proche de la technique, mais qui représente une organisation plus complexe que les techniques différentes. Ce sont les caractéristiques de la forme que j'appellerai d'après Gilles Deleuze la dimension *image-mouvement* du film. Deleuze distingue trois dimensions de la forme du film dont il pense qu'elles représentent les choix fondamentaux du cinéaste : 1. la continuité-discontinuité, 2. la statique-dynamique, 3. le vidant-saturant.

Ces dimensions sont caractérisées non seulement du point de vue visuel, mais aussi narratif d'un film. C'est pourquoi Deleuze les considère comme liant les deux aspects formels d'un film : le mouvement et l'image. La première dimension décrit à quel point l'intrigue contient des écarts, à quel point la narration surveille le caractère continu d'une histoire et aussi à quel point la caméra et le montage créent une sensation fragmentée ou bien une imagerie continue. La deuxième dimension est relative au dynamisme des mouvements de caméra et au rythme de la narration. La troisième dimension tend à employer la composition de motifs minimes ou à les cumuler. La tendance saturante ou vidante est aussi une caractérisation valable en ce qui concerne la quantité de rebondissements narratifs dans l'intrigue. Tous les films emploient toutes ces dimensions comme tous les films doivent aussi bien choisir entre les différentes caractéristiques techniques et nous pouvons caractériser des films comme se situant quelque part entre les deux extrémités de ces dimensions plus ou moins proches l'une de l'autre. De nombreuses caractéristiques techniques peuvent créer des effets similaires au niveau *image-mouvement*. Par exemple, la composition dynamique de l'image peut être atteinte par des coups rapides, mais également par un mouvement dynamique de la caméra. Les images saturées

peuvent être obtenues en remplissant l'espace par un grand nombre d'objets, mais aussi par l'effet de clair-obscur. Avec la combinaison de ces deux niveaux, nous obtenons une description assez complexe et sensible de la tendance stylistique générale d'un film. L'analyse de ces deux niveaux induit la question suivante : quels dispositifs techniques un cinéaste emploie-t-il pour créer un rapport spécifique entre l'aspect visuel et l'aspect narratif d'un film, et de quelle nature est ce rapport ?

On peut ensuite se demander à quelles fins esthétiques ces caractéristiques narratives ou génériques sont combinées avec les caractéristiques de la composition visuelle. Les fonctions de la forme cinématographique ne sont pas organisées dans un ensemble fermé. Nous parlons ici essentiellement de ce que les cinéastes pensent de la fonction et de la signification du cinéma en tant que forme artistique. L'analyse détaillée de l'histoire du cinéma peut seulement conduire à une classification réelle de ces fins. Mon expérience de l'histoire du cinéma m'a permis de dégager six fonctions principales (cette catégorisation fonctionnelle est inspirée par un système semblable établi par Roman Jakobson à propos de la littérature. Naturellement, les catégories sont différentes, le rôle communicatif du cinéma n'étant pas le même que celui de la littérature) : 1. narrative, 2. expressive, 3. symbolique, 4. descriptive, 5. discursive, 6. réflexive.

Toutes ces fonctions peuvent être présentes dans un film ; mais il peut aussi en manquer une ou plusieurs. Les fonctions obéissent à une structure hiérarchisée, par exemple une fonction peut être plus forte qu'une autre, qui peut être plus forte qu'une troisième et ainsi de suite.

La hiérarchie peut changer dans un même film (la première partie d'un film peut être plutôt expressive, la seconde plutôt descriptive, etc.). De même qu'au deuxième niveau où des techniques différentes peuvent créer le même rapport entre image et mouvement, ici aussi, la même hiérarchie de fonctions peut être obtenue par des combinaisons très différentes de techniques et caractéristiques d'*image-mouvement*. Étant donné que cette hiérarchie, comme je l'ai dit, peut varier dans un même film, à ce niveau abstrait, les combinaisons sont pratiquement illimitées.

Au niveau stylistique supérieur du film, nous trouvons l'organisation culturelle et historique de la forme, c'est-à-dire les écoles, les courants artistiques, les œuvres individuelles. Il va sans dire que ce niveau est encore moins fermé que le précédent, puisqu'ici nous parlons de l'histoire du cinéma elle-même. Ainsi, l'analyse du style s'étendrait de l'énumération des techniques mises en œuvre dans le film, en passant par le rapport que le film crée entre la narration et l'image, par la hiérarchie de fonctions esthétiques connue et privilégiée par une certaine période de l'histoire du cinéma, jusqu'à l'élaboration du concept de courants stylistiques, ou écoles, par lequel les influences historiques et culturelles peuvent être détectées sur la forme du film.

À quels films et auteurs pourrait-on penser quand on parle du *film noir post-communiste* ? En Pologne, les films de Krzysztof Kieslowski depuis le *Décatalogue*, en Russie les films d'Alexandre Sokourov, surtout *Le Deuxième Cercle* (1990) et *Déteignant Dehors*, en Hongrie les films de Béla Tarr, *Damnation* (1988) et *Sátántangó* (1993) qui ont lancé en Hongrie une véritable série de *films noirs* de György Fehér, Ildikó Szabó, János Szász, Attila Janisch pour n'en nommer que quelques-uns. Voyons les caractéristiques stylistiques les plus générales de ces films au niveau technique :

1. mouvements lents et rares de la caméra – Tarr, Sokourov
2. prises longues – Tarr, Sokourov, Kieslowski
3. coloration monochrome noire ou blanche – Tarr, Sokourov, Kieslowski
4. structures narratives décentrées – Tarr, Sokourov, Kieslowski
5. personnages non motivés – Tarr, Sokourov, Kieslowski
6. événements accidentels aux tournants importants du récit – Tarr, Sokourov, Kieslowski
7. personnages mystérieux – Tarr, Sokourov, Kieslowski
8. temps et lieux indéterminés – Tarr, Sokourov
9. emploi du plan-séquence – Sokourov
10. grand angle – Sokourov, Kieslowski
11. montage non-continu – Sokourov
12. décors déprimants – Tarr, Sokourov

Ces caractéristiques stylistiques sont plus ou moins valables pour les trois auteurs, à quelques différences près : techniquement parlant, le style de Kieslowski est celui d'un drame de chambre de télévision, Sokourov est plutôt documentariste, Tarr emploie davantage un style traditionnel, abstrait, minimaliste. Du point de vue visuel, Tarr et Sokourov sont plus proches l'un de l'autre que de Kieslowski, tandis qu'en ce qui concerne la narration, c'est Tarr et Kieslowski qui sont les plus proches. Cependant, au niveau de la structure narrative, les trois auteurs ont une caractéristique commune, la circularité de la narration.

Les histoires de ces films sont construites sur la similarité d'événements différents ou sur la répétition du même événement. Tous les films récents de Kieslowski sont fondés sur des actions parallèles, des symétries et des événements dérivés d'incidents accidentels. C'est comme si Kieslowski voulait trouver des paradigmes pour l'imprévisible. Il cherche toujours des situations curieuses, parfois extrêmes, même insignifiantes, parfois invraisemblables, toujours dans les limites de la quotidienneté, et les répète dans les vies d'autres personnes. Par cela, il rend l'accidentel purement paradigmatique et le destin circulaire. Son premier film dans la série *Court métrage sur le meurtre* (1988) fait le parallèle entre l'*acte gratuit* passionné d'un jeune homme qui tue un chauffeur

de taxi et l'exécution légale de ce même homme par la justice. Dans un film récent, *Trois couleurs : Rouge*, tous les tournants accidentels et importants de la vie d'un vieux juge se reproduisent dans celle d'un jeune juge. Dans *La double vie de Véronique*, les vies de deux jeunes femmes qui ne se connaissent pas sont mystérieusement reliées, la première vie se continuant et se répétant dans la deuxième. Dans *Damnation* (1988) de Béla Tarr, les efforts vains du personnage principal ont pour but de se libérer de sa solitude désespérée, mais cela le mène dans une situation encore plus humiliante et dépourvue de perspectives. Dans son dernier film, *Sátántangó* (1993) qui dure sept heures, un groupe de gens désespérés, aspirant à de meilleures conditions de vie, est trompé à plusieurs reprises, jusqu'à ce qu'ils soient complètement dépouillés de leurs espoirs et de leurs possessions. Tous les films de Sokourov sont placés dans une situation fermée, sans issue pour le personnage principal. La circularité est si consciente chez Sokourov qu'un de ses films s'intitule *Le Deuxième Cercle* et que dans un autre (*Assombrissement*), un des personnages dit : « tout le monde est assigné à un cercle d'où il n'y a aucune issue. Celui qui sort du cercle perd ce qui est dedans. Celui qui tente d'en sortir n'est pas conscient des grands pouvoirs qu'il peut retourner contre lui-même. » À côté de la circularité du récit, les histoires de ces films sont basées sur des événements mystérieux ou imprévisibles. Les récits de Kieslowski sont plus mystérieux, ceux de Sokourov plutôt accidentels, et ceux de Tarr suivent la tradition jancsóienne dans laquelle les événements semblent imprévisibles, voire mystiques, pour le spectateur, mais où règne une puissante atmosphère de manipulation et de détermination fatale. Circularité et hasard comme éléments décisifs de la narration ne sont pas des inventions de cette période, mais appartiennent à une tradition bien connue du modernisme des années soixante, qui en a fait les deux motifs fondamentaux de la narration de film d'art.

Fondamentalement, la plupart des caractéristiques techniques mentionnées sont aussi représentatives du modernisme. D'un point de vue purement technique, ces films ne diffèrent pas essentiellement du traditionnel film d'art moderniste. À présent, la question se pose : à quels autres éléments stylistiques plus abstraits ces traits sont-ils reliés ?

Nous devons passer à un niveau supérieur d'abstraction pour discerner certaines spécificités du film noir post-communiste. Au niveau image-mouvement, nous trouvons la première caractéristique spécifique de ces films. Dans la dimension de composition statique-dynamique, on peut trouver une nette tendance aux compositions statiques. Dans le modernisme des années soixante, une des importantes nouveautés sur le modernisme classique des années vingt était que la composition est devenue dynamique. Il n'y eut que quelques exceptions parmi les aînés comme Ozu et Dreyer qui entretenaient un monde narratif et visuel extrêmement statique. Dans les films de nos trois auteurs, la composition statique est de nouveau une caractéristique dominante. Elle est plus

apparente dans les films de Tarr et Sokourov, moins apparente dans les œuvres de Kieslowski, mais le style télévisé de ce dernier fournit nécessairement l'atmosphère statique. La combinaison de ces deux éléments, circularité de la narration et composition statique, était extrêmement rare dans le modernisme. En revanche, elle fut considérablement employée et remise à la mode par le jeune Wim Wenders au début des années soixante-dix (ce n'est pas par hasard que Wenders a une telle admiration pour Ozu). C'est à partir de là que ce style se répandit parmi certains jeunes cinéastes européens et américains.

Dans la dimension continuité-fragmentation, nous trouvons une composition continue claire chez Tarr, la même chez Sokourov, et une proportion plus équilibrée chez Kieslowski. Cependant, le caractère mystique ou accidentel de leurs récits contraste avec l'effet de continuité, et c'est ce qui fait que la structure narrative devient d'une certaine façon fragmentée, mais dans les fragments, c'est l'effet de continuité qui domine. C'est aussi une combinaison qu'on trouve rarement dans le nouveau modernisme, et qui est très caractéristique de la fragmentation de la narration épisodique reliant plusieurs lignes d'histoire qui restent toutefois indépendantes l'une de l'autre (*Pulp Fiction* en présente une version très astucieuse). *Sátántangó* de Tarr est aussi fait d'un réseau lâche de relations humaines différentes qui forment des lignes d'histoire presque indépendantes, ce qui est également vrai pour *Ensombrement* de Sokourov. Par cette combinaison, le style moderniste de film d'auteur se rattache à l'éclectisme et à la fragmentation du style post-moderniste.

Dans la dimension saturation-évacuation, il y a une différence plus importante entre les trois auteurs. Tarr est plutôt minimaliste, il emploie très peu d'éléments pour ses compositions, il ne s'en tient jamais à l'emploi traditionnel de grandes surfaces et d'espaces comme Jancsó, Antonioni ou Wenders à ses débuts. Ses espaces sont plus fragmentés, essentiellement par des effets d'éclairage. Les images de Sokourov sont les plus saturées. Il emploie de nombreux éléments pour créer un effet de désordre dans l'espace, qui constitue l'atmosphère prédominante de ses films. Kieslowski se situe entre les deux, mais plus proche de l'extrémité saturante de cette dimension. L'image saturée est un des phénomènes les plus radicaux du style post-moderne. Le symbole en est évidemment le clip musical. Pour résumer, nous pouvons dire qu'au niveau technique de style, ces films mettent en œuvre des moyens traditionnellement modernistes formant des combinaisons qui, au niveau *image-mouvement*, créent entre les mouvements et l'image, des relations caractéristiques du style post-moderniste.

Au niveau des fonctions esthétiques du style, nous trouvons une hiérarchie particulière caractéristique des trois auteurs avec certaines différences et qui les distingue nettement du modernisme d'une part, du post-modernisme d'autre part. Raconter une histoire est un souci mineur pour ces trois réalisateurs. Par conséquent, la fonction narrative de leurs films se situe au bas de la hiérarchie.

Elle est cependant le plus important chez Kieslowski. La structure narrative faible est aussi une caractéristique moderniste. Cependant, la faiblesse de la narrativité dans le cinéma moderniste est compensée par une autre caractéristique importante du modernisme : la réflexivité, qui dans la période moderniste s'exprime dans la plupart des cas par la réflexion sur le médium (par exemple le film parle de lui-même comme porteur de message), dans la période post-moderne, la réflexion est livrée par l'ironie et l'éclectisme. Ni la réflexion médiatique ni l'ironie ne se retrouvent dans les films de ces trois auteurs. C'est ce qui rend ce courant si spécifique. L'expressivité est une caractéristique bien connue du style post-moderne ainsi que de nombreux films modernistes. Le film noir post-communiste place cette fonction au bas de la hiérarchie. Les films de ces réalisateurs ne contiennent ni programme social, ni religieux, ni politique, ce qui rend la fonction discursive dans leurs films très faible ou totalement absente.

En revanche, ces films sont fortement symboliques, surtout chez Tarr et Kieslowski, mais d'une façon post-moderniste, en ce que les symboles qu'ils construisent ne sont pas des citations culturelles traditionnelles. Leur symbolisme se réfère à la spiritualité et au mysticisme, mais il n'est pas relié à une tradition spécifique religieuse ou mystique. À certains points de ces films, certaines images ou objets sont extraits du contexte narratif et saturés d'une signification spéciale sans qu'une signification spécifique leur soit attribuée. Ces objets deviennent symboliques dans leur manière de représenter un certain univers secret caché derrière eux. C'est la manière de symbolisme initiée dès les années soixante par Tarkowsky, qui distinguait cette procédure de la construction traditionnelle des symboles dans le cinéma. Il appelait ces images *icônes* plutôt que *symboles*, terme qu'il considérait comme trop conceptuel, tandis que les *icônes* portaient selon lui une vision synthétique non-conceptuelle du monde, une qualité plutôt mystique ou religieuse. Ce type de symbolisme est au sommet de la hiérarchie fonctionnelle de la série noire. Au deuxième niveau chez Tarr et Sokurov, nous trouvons la fonction descriptive réalisée par la représentation d'un univers matériel misérable, désorganisé, ruiné, constituant d'une part une représentation documentariste de l'environnement de ceux qui vivent dans le communisme industriel effondré, d'autre part le symbole d'une détérioration universelle des conditions de vie exprimant une atmosphère de fin du monde. La représentation des conditions de vie est aussi un élément central pour Kieslowski dans les films qu'il a réalisés en Pologne, mais il n'emploie pas l'imagerie apocalyptique qu'on peut trouver dans les films de ses collègues, il représente plutôt le manque de perspectives et la médiocrité. Cet élément disparaît de ses derniers films réalisés en France. L'atmosphère lugubre du monde est représentée ici par la grisaille des couleurs. C'est par cette représentation symbolique-documentariste exprimée également par une narration présentant de grands trous, des tournants imprévisibles et non motivés, souvent avec des personnages mystiques, que la fonction expressive se manifeste dans ces films. Aucune ironie, aucune réflexion,

aucun programme discursif n'y sont présents. Ces films sont extrêmement sérieux et expriment une sensation de détermination métaphysique de la vie humaine au milieu d'un vide spirituel et d'un monde médiocre ou ruiné.

Cette combinaison de caractéristiques stylistiques est à égale distance de la réflexion du modernisme traditionnel et de l'éclectisme ironique de la narration post-moderniste. Néanmoins, elle a aussi son antécédent. C'est Tarkowsky qui a employé pour la première fois les caractéristiques principales de cet univers stylistique et les a combinées pour créer une vision symbolique d'un monde ruiné, détérioré, dépourvu de valeurs spirituelles et qui attend la rédemption métaphysique. Son style consistant en stases, utilisant le temps parfois virtuellement réel, de longues prises, des compositions continues, mais une structure narrative épisodique, des intrigues circulaires, des personnages mystiques et des espaces abstraits, le mélange de noir et blanc avec des effets monochromes, le manque d'ironie, est le modèle stylistique de cet important courant qu'est la série noire post-communiste. Inutile de dire que Sokourov était un proche collaborateur et un disciple de Tarkowsky, Kieslowski et Tarr ont tous deux exprimé maintes fois la grande révérence qu'ils professent à l'égard du maître. Leurs films de même que ceux de leurs adeptes semblent continuer la lutte de Tarkowsky vers une voie spirituelle menant hors d'un effondrement qu'ils estiment universel. Leurs films sont cependant très désespérés, lugubres, et expriment la dimension métaphysique qui est une annonce positive dans les films de Tarkowsky déjà comme une négativité.

En dernière analyse, la spécificité du cinéma de l'Europe de l'Est est ce sentiment de la spiritualité en voie de disparition du point de vue de laquelle l'effondrement politique d'un monde peut être rendu universel, et la popularité de ces trois auteurs dans l'Europe occidentale de même que celle de Tarkowsky est un signe de la validité de la vision universelle du cinéma de l'Europe de l'Est.

L'émergence du nouveau *film noir* est un phénomène intéressant et une réponse relativement inattendue à l'échec des dictatures communistes dans ces pays. Il n'est pas du tout évident que dans tous les pays où la production de films a survécu, la sensation unanime à propos de ce changement n'est pas celle de la libération, mais celle de la crainte, de la dépression et de l'effondrement général. Cependant, il n'est pas trop difficile d'en découvrir la raison. Dans sa dernière période, le communisme n'était plus le régime redoutable, agressif, dynamique et vigoureux des années cinquante, et promettait un acheminement vers une société plus humaine. Le communisme des années quatre-vingts n'était pas seulement un régime politique, il avait déjà transformé les vies de plus d'une génération et imprégnait tous les secteurs de la vie collective. En même temps, toutes illusions d'un "socialisme à visage humain" – selon le slogan des années soixante – étaient depuis longtemps perdues, on s'attendait à la longue et douloureuse agonie non seulement d'un régime politique, mais de tout un univers. C'est la disparition

d'un univers calculable, quoique laid et odieux, et non la libération de l'oppression d'une dictature qui domine la réaction des gens de l'Europe de l'Est. C'est l'atmosphère redoutable et dépressive de cette agonie qui se reflète dans ces films noirs.

L'humour noir, l'humour nocturne dans la "trilogie" de Ferenc Grunwalsky¹

Avec *Variations Goldberg* nous avons l'impression d'avoir affaire au troisième film d'une trilogie, bien que ce soit une trilogie virtuelle, jamais déclarée ou affichée comme telle ni par l'auteur, ni par les distributeurs.

Les trois films avaient obtenu des distinctions des critiques de cinéma hongrois (l'un d'eux notamment le Prix László B. Nagy des critiques). Malgré les âpres discussions et les réserves qui avaient été exprimées à leur égard, ils furent accueillis avec beaucoup de considération, on peut même dire qu'ils furent comblés d'éloges. Cependant, on a le sentiment qu'ils n'ont pas été appréciés à leur juste valeur. Grunwalsky a beau jouir de l'estime de la profession hongroise, d'une couche compétente du public et même de la critique, on oublie généralement qui il est. Cette constatation est doublement juste pour sa réputation hors de Hongrie.

Permettez-moi de renvoyer à l'excellent ouvrage de notre confrère Jean-Pierre Jeancolas, ami et grand connaisseur du cinéma hongrois – intitulé *Miklós, István, Zoltán et les autres (25 ans de cinéma hongrois)*.

Je n'avais pas l'intention de raconter l'intrigue de ces trois films, supposant que vous vous en souveniez. Si ce n'est pas le cas, en voici les résumés succincts :

Dans *Toute une journée*, Józsi, un jeune chauffeur de taxi, devrait rendre une somme d'argent à un de ses collègues. Puisqu'il ne peut pas la lui rendre, le collègue couche avec la compagne de Józsi, Éva, en guise de représailles. En apprenant ce qui s'est passé, Józsi tue la jeune fille.

Petit mais costaud :

Un cambrioleur, Bogár, est relâché de prison faute de preuves. Il rentre chez sa sœur et continue sa carrière de cambriolages. Un jour il devient assassin, massacrant ceux qu'il trouve dans un appartement qu'il croyait vide. Il doit tuer également ses anciens co-détenus, qui surviennent pour l'abattre. Finalement Bogár se donne la mort.

¹ Communication présentée au colloque « Esthétique et représentation sociale dans le cinéma hongrois » organisé par le Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises et l'Institut de Recherches sur le Cinéma et l'Audiovisuel de l'Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, avec la collaboration de l'Institut Hongrois de Paris, les 25 et 26 janvier 1996.

Dans *Variations Goldberg*, l'enfant des deux protagonistes se suicide à l'âge de 13 ans, apparemment sans aucune raison. Le film raconte la journée qui suit l'enterrement et se termine avec la mort sollicitée et volontairement provoquée du père.

Il y a toujours un germe mélodramatique.

Ce qui est le plus important et le plus caractéristique dans ces films, c'est leur dénouement tragique, vu par l'œil ironique d'une caméra cruelle, sans pitié. Tous les trois (*Toute une journée* – *Petit mais costaud* – *Variations Goldberg*) se terminent par un meurtre, voire par plusieurs, mais, dans tous les cas, ce n'est pas le délit qui est important – l'accent est mis sur l'individu contraint de le commettre ou de fuir.

(Visages en gros plan) Dès les premières images de *Variations Goldberg* – avant même le générique – d'immenses yeux en gros plan remplissent l'écran. Des séquences analogues se trouvent au tout début des films précédents de la trilogie. Les yeux qui nous fixent, d'une proximité inquiétante, deviennent un leitmotiv qui marquera l'ensemble de ces films dans lesquels d'ailleurs les gros plans jouent un rôle prépondérant – pour être exact, on devrait plutôt employer l'expression de "super-gros-plan" – ce qui provoque une intimité presque indécente – nous nous approchons des secrets intimes des personnages. Et, en même temps, nous sommes à la ligne de démarcation, tout près de la surface d'un miroir, mais il n'y a pas moyen d'y pénétrer, pas moyen d'avancer vers l'intérieur de ces secrets.

Dans ces trois films, les yeux ont une existence à part et se comportent comme des êtres vivants étranges. Accompagnés de longs silences, ces visages, vus de si près, ne nous apparaissent peut-être que dans certains cauchemars : tels sont les labels de qualité des derniers films de Grunwalsky.

Au début de *Toute une journée*, le champ est en biais. On voit une bicyclette d'intérieur dans un appartement encombré de meubles ou règne un grand désordre. La protagoniste, un être végétatif qui mène une vie d'animal, compagne d'un chauffeur de taxi, met un vieux corset et, à moitié nue, elle commence à pédaler. (On voit le visage de son homme : celui-ci la regarde s'entraîner). Des gros plans se succèdent : on voit les cuisses et les hanches de la jeune femme, à moitié nue, pédalant sur une bicyclette d'intérieur, habillée de ce corset du début du siècle, alors cette séquence nous communique un contenu bizarre, difficilement traduisible.

Ces gros plans permettent aux spectateurs de pénétrer à l'intérieur de l'espace, du lieu, quelquefois des objets, et surtout des protagonistes. Nous ressentons un sentiment de réciprocité, ce qui est non moins gênant que de guetter quelqu'un à travers le trou de la serrure. (Formons-nous avec eux une union complice, tels des témoins ayant osé s'approcher trop près d'eux ? Nous identifierons-nous à eux ? Non.) Soudain l'image devient granuleuse, des couleurs délayées de vidéo surgissent, des hachures apparaissent. (En effet, nous

voyons un enregistrement sur magnétoscope et le film a l'air de se mettre entre parenthèses. Des parenthèses dérangeantes.) Après les gros plans, après les séquences empreintes d'une atmosphère – si je puis dire – “bizarrement mystérieuse” – mêlée à un romantisme quelque peu pathétique, nous voilà maintenant plongés dans l'ambiance d'une austérité prosaïque, nous sommes placés d'emblée au milieu d'un processus de travail de laboratoire. L'écran (le petit écran, le tube cathodique) est hachuré, l'image est déréglée, puis elle s'arrête : on a l'impression de regarder un téléviseur en mauvais état.

On croit voir une sorte de défi dans la composition des têtes à plan incliné dans un champ sensiblement en biais. Le fond est généralement une surface plane : une des raisons peut-être pour lesquelles les visages humains revêtent un caractère cynique, comme si c'étaient des icônes d'un peintre devenu fou après avoir perdu la foi.

Au tout début du *Petit mais costaud* on voit en gros plan un visage effrayant que la lumière rend encore plus effrayant.

Visage d'un assassin, visage d'un saint. C'est le protagoniste du film, Bogár. Il a du mal à articuler, il parle pendant trois minutes, temps infini. Son discours est entrecoupé de longs silences. Ce qu'il dit est indifférent, tout comme la langue dans laquelle il s'exprime. Il cherche les mots, il bégaye. Tandis que nous le regardons et l'écoutons parler non sans répugnance, on entend, tel un leitmotiv, une mélodie classique mélancolique, d'une pureté éthérée, c'est peut-être du Haendel.

Puis nous revoyons Bogár dans la cellule des prisonniers en détention préventive. Au milieu de la cellule, on voit gesticuler un idiot (le même personnage farfelu que nous avons déjà entendu se lamenter dans *Toute une journée* en voyageant en taxi et en trimbalant avec lui un abat-jour ; cette fois il chante, il glousse, il siffle, il crie : il fait l'imbécile) qui fait son numéro devant un mur blanc dans un champ en biais, mais il est plus étrange de voir, en bas à gauche de ce champ en biais, la tête de Bogár dont l'inclinaison dépasse celle du cadre. C'est là une tête presque à l'envers, comme si on lui avait déjà tordu le cou.

L'intrigue de *Toute une journée* a tourné à la tragédie avec le meurtre, mais tout en conservant jusqu'à la fin le caractère comique, bizarre de ses épisodes. Là, dans *Petit mais costaud*, le deuxième volet du triptyque, le spectateur rencontre moins le côté traditionnellement comique que l'aspect effrayant du grotesque.

Grunwalsky “reprend” à la télévision les gros plans que celle-ci s'est appropriés et dont elle a ignoblement abusé, ces merveilleuses inventions des débuts de l'art cinématographique et de ses premiers classiques.

Depuis longtemps déjà, surtout à partir des années 60, le cinéma moderne utilise les mouvements de la caméra au lieu du simple montage. Plan-séquence en français, “montage intérieur” tel que nous avons appris en Hongrie, émerveillés par le style d'Antonioni, et, quelques années plus tard, de Jancsó.

Après l'époque de Dreyer et d'Eisenstein, les gros plans étaient de plus en plus réservés à l'anticinéma, instrument de la dégénérescence du langage cinématographique, à la télévision. Des industriels du divertissement commercial ont prôné le gros plan des visages. (Seuls les documentaires directs, forts et authentiques, basés souvent sur l'effet des têtes parlantes ont su conserver l'authenticité du visage humain.)

Les gros plans de Grunwalsky sont agressifs et troublants. (En découvrant le contenu profond et caché de nos rêves, les scientifiques se sont moins penchés sur leur langage, disons, sur leur écriture). Nos propres souvenirs nous enseignent que la langue visuelle des rêves utilise assez rarement les gros plans : cela évoque toujours quelque chose d'horrible, et en voyant un visage de trop près, nous nous réveillons en général en sueur et en hurlant. Les gros plans vus à la télé sont presque toujours neutres ; ils n'ont rien à voir avec les rêves, ils n'ont pas d'existence autonome. Les vrais gros plans, pareils à ceux de nos rêves, sont toujours inquiétants : on croit voir le visage fou du fameux tableau de Munch (*Le Cri*), ou les visages des tableaux du peintre hongrois, Csontváry. (La "folie" de ce regard onirique n'est naturellement pas indépendante d'un autre "œil". La caméra ne se borne pas à guetter, à voir le spectacle, mais elle le génère et le crée en même temps. Laquelle des deux folies avait précédé l'autre : celle du visage filmé, ou celle de la caméra montrant le visage ? Laquelle suppose l'autre, laquelle dépend de l'autre ? L'œil représenté de celui qui le représente ou inversement ? Il n'y a pas d'ordre chronologique, nous participons à un processus simultané et réciproque. L'agressivité angoissée de la caméra contamine même les yeux qui nous regardent de l'écran. L'œil de la caméra et les yeux du protagoniste qui clignent devant la caméra : ce sont des images qui se reflètent à l'infini.)

Bogár, le protagoniste de *Petit mais costaud* est un maniaque du cambriolage, et plus tard, maniaque du meurtre, si je peux emprunter les termes d'un confrère. Et si Bogár est un maniaque, d'autres personnages ne le sont pas moins.

Les imbéciles foisonnent dans les films de Grunwalsky, surtout dans *Toute une journée*. Ils servent de base à toute une série d'épisodes. Seraient-ils des personnages nés de pure autorité d'auteur, fictifs et gratuits, *montés de toute pièce* ? Dans notre vie de tous les jours ils sont présents en grand nombre, et on ne peut pas exclure l'éventualité qu'un jour nous venions nous y ajouter. Dans ces rôles, nous voyons défiler des non-professionnels qui sont capables de laisser rayonner de l'intérieur une "grâce in extremis". (Notamment celui qui récite ses pater noster et qui crie "salauds !" a joué déjà un rôle important dans *Brigade de rêve* d'András Jeles, celui du Camarade Duba, l'animateur ivrogne et rusé des comédiens amateurs.)

Ces personnages trouveraient mal leur place dans un scénario traditionnel : ici, les épisodes qui manquent apparemment de logique et ne semblent pas cadrer avec la totalité du scénario – confèrent pourtant un surcroît affectif à l'intrigue, ajoutant des couleurs complémentaires à la folie cachée des protagonistes.

(“*Le Cru et le Cuit*”) Vous connaissez la fameuse métaphore de Lévi-Strauss au sujet du dilemme de l'anthropologue contraint de se servir à la fois des moyens de la science et de l'art. Elle a été évoquée il y a une vingtaine d'années, à propos du cinéma, par Yvette Bíró dans *Filmkultúra* ; de même que – dans un autre contexte par Serge Daney (Juste une image : *Cahiers du Cinéma*, n° 323/324).

Nous sommes amenés à la citer de nouveau à propos de la méthode utilisée par Grunwalsky, à propos de la double nature – plutôt des deux sources – de ses films. Le cru, c'est le document tout nu – le scénario de *Toute une journée* et celui de *Petit mais costaud* sont basés sur des faits divers – alors que le cuit, c'est bien sûr la stylisation artistique qui s'éloigne du documentaire et du “vécu”. (Jean-Pierre Jeancolas écrit dans son livre déjà mentionné sur *Toute une journée* : « Image pauvre, lignée, pour un drame naturaliste à trois personnages, qui se termine sur une grande tache de sang sale, et une voix populaire qui en appelle à la peine de mort... » Je ne suis pas tout à fait d'accord avec cette lecture du film.) À mon avis, le drame naturaliste ne constitue que la surface des tissus du film.

Dans ces films, l'humour côtoie le sérieux de la mort et la débrouillardise tragi-comique des victimes, le comique de l'argent et celui du manque d'argent, la naïveté disons “à fleur de peau” des protagonistes qui ne connaissent ni leur propre entourage ni leurs propres possibilités et chances ; aussi bien que l'existence raisonnable et déraisonnable de l'érotisme qui s'épanouit en lui-même.

La manière grotesque de voir les choses se fait tantôt sentir en ces occasions (comme par exemple dans le cas de la scène déjà évoquée du corset et de la bicyclette d'intérieur), tantôt apaisée, elle “se retire” et s'atténue comme dans la séquence finale du meurtre qui promet de devenir grotesque mais qui tourne plutôt au cauchemar.

Chez Grunwalsky, la stylisation ne provient pas uniquement des cadrages en biais, mais aussi de la manière dont il utilise la lumière. On pourrait longuement dissenter sur ce thème non dénué d'intérêt : dans quelle mesure l'éclairage de base de ses intérieurs est traditionnel ou bien au contraire insolite et étranger à toute tradition. Quoi qu'il en soit, chez lui ce n'est qu'un fond, au même titre que les couleurs de fond qu'utilisent les peintres. En outre, cela fait, il projette – comme à l'aide d'un miroir, – une cage de lumière artificielle reflétée par le miroir. Tout cela ne lui suffit cependant pas, il provoque un effet étrange à l'aide d'un procédé ahurissant en envoyant vers la caméra, pendant les prises de vues,

les reflets d'un miroir tout en spiritualisant la réalité grâce à un contre-jour bizarre, délibérément artificiel.

Je viens de souligner l'importance de quelques moyens aliénants, mais il y en a beaucoup d'autres. J'estime que les "images de la nature" que le metteur en scène fait alterner avec les très gros plans – surtout dans *Variations Goldberg* – sont encore un moyen plus profond, mais plus difficile à définir. C'est Godard qui utilise, dans sa période tardive, de telles images si aiguës, d'une beauté troublante, si on peut dire : figées. On les rencontre dans *Sauve qui peut la vie* et *Soigne ta droite*, et puis dans *Hélas pour moi* : par exemple le spectacle des arbres exposés au vent ou celui du moutonnement des vagues de la mer, toujours intraduisibles, dépourvus peut-être d'une explication directe, mais pleins de richesse formelle et de contenu.

Chez Grunwalsky, les protagonistes et avec eux la caméra scrutent quelquefois dans un rythme boiteux et inattendu, le point le plus éloigné, l'infini. Après avoir perdu son fils, le héros de *Variations Goldberg* fixe longuement, à travers le pare-brise mouillé par des gouttes de pluie, la course des nuages. Puis les contours marqués des nuages laissent percer des rayons de soleil. Cela se passe de commentaire, de dialogues écrits ; avec la musique de Bach et le silence nous avons tout. Dans ces films seuls le ciel, les arbres et les nuages peuvent égaler la force des visages humains rapprochés. Comme chez Bresson, nous avons l'impression d'être recouverts de l'absence définitive de Dieu sous un ciel voilé. Les protagonistes de *Variations Goldberg*, le père et la mère, après avoir perdu leur enfant, discutent avec la voûte céleste qui est vide et déserte. Il y a là quelque chose de l'humour et de la Mort. Un illustre invité rôde dans les films de Grunwalsky : c'est l'inconcevable, c'est la Mort. Elle règne en tyran absolu et tout-puissant, son règne paraît définitif et sans appel. Le metteur en scène semble vouloir ignorer le désespoir d'un "dénouement sans mort", et peut-être ne veut-il pas filmer le drame cruel d'être condamné à vivre ; il se peut également qu'il le trouve moins cathartique, moins précieux. Il a probablement tort. Je trouverais *Variations Goldberg* plus bouleversant si les deux protagonistes qui ne peuvent pas être délivrés de leurs maux se condamnaient... à vivre.

Plusieurs scènes de *Toute une journée* ressemblent à la vision du monde des films tchèques qui abondent en séquences humoristiques et tragi-comiques ; pourtant, je ne trouve pas que Grunwalsky soit proche du cinéma tchèque. On peut davantage l'apparenter à la conception voisine de la mort, plus romantique, plus cruelle et plus pathétique du cinéma polonais dans ses plus grands moments. Aucun film d'un Ewald Schorm ne se termine par exemple par la mort d'un protagoniste, si je me rappelle bien. L'aspect tragique de *Du courage pour chaque jour* est notamment rehaussé par le fait que l'homme le plus courageux de son entourage est contraint de vivre lâchement ; le héros épris de liberté dans *Le Retour de l'enfant prodigue* rentre volontairement derrière les grilles de sa prison,

dans une cellule de maison de fous. (C'est seulement la fumée qui enveloppe leur for intérieur : jamais un feu dévastateur et libérateur ne s'enflamme en eux.)

En revanche, Grunwalsky recourt toujours à l'explosion, au dénouement définitif. Il paraît très bien connaître l'humour de la mort ; il semble se servir comme de sa langue maternelle des côtés tragi-comiques tantôt sombres, tantôt s'abattant comme la foudre, de l'existence humaine.

L'humour de *Toute une journée* est aisément accessible et "potable" dans les épisodes grotesques du taxi. L'humour nocturne de *Petit mais costaud* est plus étrange, plus lourd et même plus inquiétant du fait de ses silences. Cet humour est pareil au rire du protagoniste, Bogár, qui, cambrioleur professionnel, devient un assassin dans un accès de fureur. C'est un rire terrible, rauque, presque un sanglot.

À la fin de *Variations Goldberg*, après l'enterrement (l'incinération), le père se rend encore une fois au four crématoire. Les flammes flamboient. « Avez-vous la force de regarder ça jusqu'au bout ? » – lui demande le chef de l'établissement. « C'est l'alimentation » (betáplálás) ; entendons-nous : un affreux terme bureaucratique. Là encore, on croit déceler un sens morbide de l'humour. La situation est étrange et absurde en même temps : le père voudrait savoir si on ne peut pas mettre par erreur des vivants au four crématoire. L'employé répond quelque chose. Et puis l'instant vient où tout humour, aussi noir soit-il, doit se taire : le père se tourne vers le four allumé et assiste à "l'alimentation" – il regarde le processus de l'incinération. Cet instant est l'un des plus beaux instants – et l'un des plus purs – de tous les films de Grunwalsky.

Son dernier long métrage, *Utrius*, raconte l'histoire bizarre d'un jeune homme, amoureux de sa propre sœur et mobilisé aux premiers jours de la Grande Guerre en 1914. Il semble obéir apparemment sans aucune résistance, mais s'il n'est pas un objecteur d'esprit formel, il est déserteur mental. Utrius ne veut pas mourir au champ de bataille, il fait semblant d'être gravement malade et meurt d'une opération d'appendicite volontaire.

L'intrigue d'*Utrius* est très mince, presque nulle, ce sont les épisodes grotesques et tragiques qui font vivre le film. L'un des plus marquants est une scène d'entraînement militaire à la cour de la caserne, où Utrius, sous les ordres d'un adjudant caricatural, doit prendre d'assaut plusieurs fois de suite une colline de sable. Comme si on était sur un terrain de jeu. Toute la scène évoque les pires moments de méchants enfants devenus sadiques, jouant dans un bac à sable.

L'écriture de Grunwalsky est un mélange insolite de documentarisme et de langage filmique fort stylisé, même sophistiqué, souvent caricatural. Monotonie, rythme ralenti, silences lourds et accès de rage inattendus, monologues et dialogues incomplets, paroles et phrases en miettes ou en une sorte de miroir brisé – c'est une écriture filmique complexe qui peut exprimer l'ambiance cruelle et bizarre de la tragédie des survivants.

Par contre, quelques dialogues et phrases des protagonistes sont assez recherchés. Le texte, le ton sur lequel on les récite, tout paraît artificiel. Ce n'est pas un hasard si le cinéaste recourt souvent à l'emploi d'un narrateur qui a pour fonction de prendre sur lui une partie du poids des dialogues. Les mots énoncés sont toujours excellents lorsqu'on entend par la bouche de ces comédiens, amateurs ou professionnels, des bribes de phrases, des mots à moitié prononcés – mais les dialogues écrits à l'avance (et accentués par une post-synchronisation théâtrale) donnent presque toujours une impression de recherche et de gêne. Malheureusement, quelquefois aux instants très importants.

J'imagine volontiers le film de Grunwalsky et surtout *Variations Goldberg*, non pas sans sa bande sonore émouvante et forte, mais sans ses dialogues artificiels, littéraires, neutres.

Je n'ai pas le temps de l'examiner d'une manière plus détaillée, mais je voudrais insister sur le rôle déterminant de Grunwalsky dans les films de György Szomjas dont il est le chef opérateur. Cependant, sa contribution représente davantage que celle d'un chef opérateur. Son influence est forte, voire primordiale : dans la mesure où, par son langage, il participe à la création d'une vision spéciale du monde cinématographique, il peut être considéré comme co-auteur des films de Szomjas (*Légère blessure*, *Le Perceur de mur*, *Sang chaud* et *Roncs-film*).

Il est remarquable que dans le cinéma hongrois des dernières années, la représentation de la mort, de la violence et des tragédies par l'ironie, par l'humour noir et nocturne, n'a rien d'exceptionnel.

Avant tout, je voudrais mentionner le film de György Fehér, *Crépuscule*, réalisé d'après le récit de Dürrenmatt. *Crépuscule* est un film qui donne le goût de la défaite absolue, qui emploie un langage cinématographique très lent, – lent comme la fumée des espérances évanouies – mais dans quelques séquences cette tristesse étouffée et diffuse se renforce jusqu'au paroxysme.

Les derniers films de Béla Tarr, surtout *Almanach d'automne* et *Tango satanique* révèlent en plusieurs points une parenté évidente avec la vision de Grunwalsky, bien qu'ils soient faits d'une manière différente. Le style de Tarr est encore plus distant, plus glacial, le temps de ses films semble être suspendu, et les gros plans n'y jouent aucun rôle important. Dans son livre déjà plusieurs fois cité, Jean-Pierre Jeancolas écrit à propos de *Almanach d'automne* de Tarr : « Cadrages impossibles, éclairages tellement savants qu'ils nuisent à la lecture anecdotique du film. Visiblement, c'est l'écriture (la mise en scène) qui est le véritable sujet du film. »

À mon avis, toutes ces caractéristiques sont également valables pour la trilogie de Grunwalsky. De plus, *Tango satanique*, le dernier film de Tarr, est lui aussi imprégné d'un humour nocturne, d'une ironie meurtrière. La célèbre séquence de danse à l'auberge marque, même si c'est d'une façon différente des

films de Grunwalsky, un point final définitif, une sorte de circuit permanent et infernal.

Et, pour terminer, n'oublions pas le film qui a obtenu le plus grand nombre de distinctions et de prix de festivals internationaux, *Woyzeck* de János Szász qui, surtout avec le jeu du comédien Lajos Kovács dans le rôle de Woyzeck, atteint le sommet de l'absurdité tragi-comique, l'ironie de la mort – fidèlement à Büchner.

Je pense qu'on ne peut pas parler d'une influence directe de Grunwalsky ; tous les traits communs de ces films révèlent plutôt une influence indirecte. Cependant, l'apparition forte de l'humour nocturne et morbide dans le cinéma hongrois de ces dernières années est un phénomène capital digne de considération, voire d'analyses approfondies.

Marie-Thérèse JOURNOT

Professeur à l'UFR de Cinéma et Audiovisuel, Université Paris III - Sorbonne Nouvelle

La Hongrie au Festival international du film 1995 Une esthétique de l'absurde¹

Ayant vu *A részleg (Dernière frontière)* de Péter Gothár au Festival de Cannes 95, où il s'intitulait encore *Poste avancé*, je voulais, pour ce colloque, travailler sur la représentation que se donne la Hongrie à travers les films qu'elle co-sélectionne pour la France. Cependant le petit nombre de films hongrois produits chaque année (une douzaine) rend improbable la détermination de critères objectifs d'une "image" à proposer comme vitrine nationale : soit les films pré-sélectionnés sont ceux qui ont déjà été distingués, et c'est le cas de *Dernière frontière*, lauréat en 94 du Festival hongrois de Budapest, soit, certains films étant co-produits par des capitaux français (*Dieu n'existe pas* : CNC et Eurimages), il devenait oiseux de faire la part entre l'excellence des œuvres et l'économie de marché.

J'ai donc été amenée à visionner la sélection retenue en collaboration par les Hongrois et les Français – *Dernière frontière*, *Dieu n'existe pas* de András Jeles et *Woyzeck* de János Szász – et j'ai été frappée par la cohérence interne de ce choix : de ces sujets austères, allégoriques d'un passé plus ou moins récent, à l'esthétique visuelle très représentative de l'école d'opérateurs renommée de Budapest, se dégage en effet une vision du monde extrêmement proche.

Les intrigues sont diverses. *Dernière frontière* retrace, comme les étapes d'un chemin de croix, la longue "avancée" dans la montagne d'une jeune femme ingénieur – Gizella Weiss – qui a reçu une promotion et arrive dans une cabane en ruines, isolée de tout, où la reçoit glacialement un autre banni. *Dieu n'existe pas* se présente comme le journal intime en images d'une adolescente juive hongroise – Éva – pendant la deuxième guerre mondiale, dont le destin bascule soudain dans l'horreur de la solution finale. *Woyzeck*, bien que replacé dans un contexte actuel, quoique peu parqué, reste fidèle au texte inachevé de Büchner malgré des aménagements (notamment la disparition d'Andres au profit d'un double enfantin et fantasmé de Woyzeck).

¹ Communication présentée au colloque « Esthétique et représentation sociale dans le cinéma hongrois » organisé par le Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises et l'Institut de Recherches sur le Cinéma et l'Audiovisuel de l' Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, avec la collaboration de l'Institut Hongrois de Paris, les 25 et 26 janvier 1996.

Le fil rouge de cette étude trouve symboliquement son point de départ dans une réflexion d'Éva au début des rafles antisémites, dans *Dieu n'existe pas* :

« Je ne saisis rien de tout cela. Pourquoi m'emmener en Pologne ? À quoi ça sert d'être née ? Qu'on m'ait éduquée ? C'est quoi devenir adulte ? Si au moins on avait mis une issue de secours ! »

Dans la bouche d'une enfant, il s'agit déjà de la formulation d'une double absurdité : celle des circonstances, des conditions socio-politiques inhérentes à une époque et un lieu donnés – « Pourquoi m'emmener en Pologne ? » –, celle de l'existence même, et de la possibilité d'une issue à l'absurdité de la vie.

Les trois personnages, Gizella Weiss, Éva, Woyzeck, se heurtent à cette double absurdité, celle de l'existence, mais aussi celle de l'arbitraire du pouvoir, de la dilution des responsabilités, de l'absence d'interlocuteur, dans des mises en scène non réalistes qui en rappellent la permanence au-delà de conditions historiques par le procédé de l'en-allage de temps. À cette absurdité, ils proposent des solutions diverses qui, toutes, sont des solutions dans lesquelles subsiste, même impossible, un espoir.

Éva nie par la parole l'éventualité d'une "issue de secours" – le suicide, et s'évade par une écriture conjointe : la sienne, qu'elle entremêle à celle d'un auteur du passé, Dickens, qui racontait l'histoire d'un enfant persécuté par la bêtise et la méchanceté des adultes qui lui faisaient porter une marque distinctive, "Chien méchant" écrit sur une pancarte portée autour du cou (*David Copperfield*). Pour Gizella Weiss, c'est le même refus, du départ, de l'ailleurs, de l'au-delà de la frontière – fictive, fantômatique, pourquoi pas la mort ? –, désir auquel *aurait* succombé son ex-mari (c'est une lecture possible de l'implicite du dialogue), mais aussi le refus d'une survie dont le seul objectif serait une vengeance dérisoire : « Je veux survivre à ceux qui m'ont envoyé là », dit son ultime compagnon de solitude. Pour Woyzeck, c'est le refus de la morale des autres, que Büchner formule de façon lapidaire : à la question du docteur « N'avez-vous pas de conscience ? » Woyzeck répond « Les pauvres sont juste conduits par la nature ». C'est la mort de Marie, et non la sienne, qui clôt le film/la pièce, l'abandonnant au non-sens.

Les trois personnages se situent à différents stades de conscience : le début pour Woyzeck, hanté par ses voix, le milieu pour Éva, encore enfant, l'apogée pour Gizella Weiss, figure christique à la Meursault, dont l'absurde entêtement à vivre ne trouve de sens que dans la perspective de Camus ; tous trois, condamnés à vivre dans un monde privé de sens, assument leur condition.

Trois films, trois réalisateurs (mais deux opérateurs puisque Tibor Máthé filme le noir et blanc de *Woyzeck* et les somptueuses couleurs de *Dieu n'existe pas*, trois intrigues très différentes, trois scénarios d'origines diverses – une pièce de théâtre, une nouvelle d'Ádám Bodor, un scénario original, mais qui fait la part

belle à la littérature et à la musique –, et pourtant perce une constante esthétique dans la matérialisation à l'écran de cette double problématique de l'absurdité : l'indéfinition de l'espace et du temps met à jour l'instabilité existentielle des personnages, la précarité du monde dans lequel ils évoluent, tandis qu'on retrouve, interprétée à l'image de manière variée, une absence totale d'espace privé, intime, là encore une indéfinition de l'espace entre extérieur et intérieur, visible et non visible, comme si les personnages s'agitaient sous le toit soulevé par Asmodée, le diable boiteux. L'absence éclatante de tout mouvement dialectique entre extérieur et intérieur s'arbore comme concept, reflet à la fois d'un monde extérieur – réel – et d'un monde intérieur – imaginaire – avec lesquels sont bien obligés de vivre les personnages : à l'absurdité de l'être répond l'absurdité du monde.

L'indéfinition de l'espace et du temps, leur discontinuité, sont partout présentes : séquences montées comme des saynètes, des tableaux, pour *Woyzeck* ; chronologiques dans *Dernière frontière* (les étapes successives du chemin), mais avec des béances temporelles et spatiales qui morcellent la temporalité malgré la linéarité narrative, intimement liée à la psychologie de Gizella Weiss, seul personnage "équilibré", "cartésien", et sans passé ; flux d'images mentales et de flashes-back dans *Dieu n'existe pas* à deux espaces diégétiquement hétérogènes, le roman et le journal intime, le XIX^e siècle britannique et le XX^e siècle magyar, le fictionnel et la fiction historique. La temporalité historique est indéfinie, sans marques (vêtements, objets), dans *Woyzeck* et dans *Dernière frontière*.

Cette déréalisation a pour effet de déstabiliser le spectateur, le conduire à une hyper-activité à la fois sur le plan de la réflexion et sur celui de la narration, déroutante (dans tous les sens !), mettant en œuvre une distanciation. Dans les trois cas, le discours ne cherche pas à évoquer le passé, même si on ne peut s'en détacher – *Dieu n'existe pas* et *Dernière frontière* –, tant il est pesant, et pas vraiment non plus à stigmatiser le présent par la référence au passé, mais plutôt, grâce à l'universalité des histoires racontées, à mettre en garde contre tous les totalitarismes, qu'ils soient le fait d'un pouvoir ou seulement d'une pensée individuelle.

C'est là, dans ce jeu entre le plus public et le plus intime, entre l'extérieur et l'intérieur, que se situe, pour moi, l'enjeu des films : devant l'absurdité, aucun refuge – sauf en soi-même : et c'est le cas des deux personnages les plus lucides, les plus conscients – deux femmes –, Gizella Weiss et Éva, puisque *Woyzeck* comprend à la fin seulement l'absurdité, et du monde, et de son geste meurtrier. Cette implacable absence de refuge, les trois films choisissent, loin du labyrinthe kafkaïen, de le traduire par la mise en scène de la transparence, de l'absence de limite entre le dedans et le dehors.

Ce flou, cette indétermination entre extérieur et intérieur, visible et non visible, subjectif, mais sans "sujet" du regard, installe à la place d'un espace-

temps réaliste une géographie précaire et cependant close sur elle-même, un microcosme à vocation universelle auquel on ne peut échapper (le titre de *Dernière frontière* est en ce sens féroce-ment ironique – ou mal choisi –, puisque le terme de “frontière” implique l’idée d’un ailleurs ; dans les trois films, il n’y a pas d’ailleurs autres que fantasmés diversement : dans la fiction, le souvenir, ou en soi-même).

Absence d’espace privé, d’intimité, précarité des refuges, doublées de l’instabilité des points de vue suggérant à la fois un regard subjectif et un regard démiurge, tout dénonce le déséquilibre incessant des apparences et de l’identité.

L’identité est fragile : Gizella est orpheline, Éva confiée à ses grands-parents, Woyzeck est un enfant sans père (l’indication est décalée à dessein par rapport à la pièce) ; si chacun sait qui est Gizella, quel est son passé, elle ne connaît pas l’identité des autres – qu’elle ne *reconnaît* pas, tant ils ont *changé*, c’était avant “le grand tournant” –, et tous savent pourquoi elle est là, où elle va, quand elle part...

La dialectique est permanente entre la marque et la dépossession, qui toutes deux détruisent l’identité : marqué par l’appartenance de classe, Woyzeck est dépossédé “naturellement”. Gizella a eu beau acheter des souvenirs lors de ses voyages d’étude en France, elle sera dépossédée de sa lingerie marquée Dior, dont un homme enlèvera l’étiquette sur le slip même qu’elle porte, de ses bottes, auxquelles un autre substitue des bottes d’uniforme, de ses livres, enfin... La famille d’Éva subit la même dépossession : le linge, l’or, le cuir, “pour nos valeureux soldats”, raison pour laquelle on prend même, suprême absurdité, la bicyclette d’enfant d’Éva.

La précarité des abris est diversement interprétée à l’image : lieux de nulle part pour *Woyzeck*, une gare, des voies dont on ne voit jamais l’utilisation, la destination, une cabane de faction, ouverte aux quatre vents. Dans *Dernière frontière*, ce sont des espaces vitrés en vue subjective – mais vus par qui ? –, dès le début, dans l’agence où travaille Gizella, et où l’on voit arriver des officiels, de l’intérieur, en long travelling latéral, puis les vitres cassées plongeant sur des usines à demi désaffectées, les vitres cassées encore de la dernière demeure, les portes laissées ouvertes quand Gizella se fait retirer ses bottes :

L’homme : « On pourrait nous voir de l’extérieur. On croirait que je touche vos mollets, et cela prendrait une autre dimension. »

Gizella : « Eh bien, fermez la porte ! »

L’homme : « Non, je ne peux pas. »

P. Gothár filme en plans larges un espace banal qui devient pesant par sa banalité même, par l’ambiguïté des plongées, par les décadrages incessants et leur subjectivité sans référent : même si nous sommes avec Gizella dans une voiture, ou dans un tunnel, la vue partielle qui nous est proposée n’est jamais la sienne. Il s’agit là d’une constante des films que d’utiliser la caméra comme un œil sans identité qui épie sans cesse les personnages. Dans *Dernière frontière*, l’absence

de frontière infranchissable entre intérieur et extérieur se double de la violence symbolique des rapports entre les sexes : les paroles, les gestes, sont crus, – arracher une étiquette sur le slip d'une femme –, mais ils ne sont pas assumés. Il n'y a pas d'*acte*, seulement une parodie ; l'amour, le sexe, sont tabous, refoulés dans l'inconscient et seule Gizella, seule femme dans cet univers masculin, – et qui n'est pas "une chatte savante qui porte des chaussures d'homme" – représente l'équilibre entre une féminité assumée et la rigueur de l'intelligence : elle représente l'espoir et la vie, – "l'avenir de l'homme" ? – dans un monde où l'on souhaite uniquement survivre à ses bourreaux.

On retrouve dans *Dieu n'existe pas* ces espaces vitrés, cette fois dans des lieux intérieurs, où ils abolissent aussi l'intimité : pièces obscures où des portes vitrées sont toujours entrouvertes pour permettre d'espionner, espaces que la profondeur de champ associée au grand angle déforme, dénature, à l'image de la loupe que promène Éva sur le monde et qui lui permet de passer de l'autre côté du miroir. Ces distorsions maniéristes traduisent le déséquilibre, la déformation de l'humain et procurent un malaise qui est loin d'être gratuit.

La multiplicité déroutante des voix narratives ajoute à l'indécision entre dedans et dehors, dans et hors l'image, par le parti pris des trois films d'utiliser des voix *over*. Dans *Dernière frontière* une narratrice extra-diégétique (l'actrice célèbre Mari Töröcsik) commente les événements – ou les non-événements – à sept reprises, sans apporter d'informations supplémentaires dans ce récit de type behavioriste, avec une grande économie de paroles et un discours rapporté à l'aide d'incises. Ponctuations quasi-musicales, liturgiques même, dont la fonction est purement phatique.

Paradoxalement, dans *Dieu n'existe pas*, la voix est celle d'Éva qui raconte son histoire, mais l'effet de doublage produit par la voix *over* sur des scènes muettes – dans les trente premières minutes, il n'y a pas de dialogues *in* –, voix qui associe le texte de Dickens, contribue à déréaliser et à décrédibiliser la prise en charge du récit par la première personne.

Enfin, dans *Woyzeck*, les voix multiples forment une mosaïque qui déstabilise à la fois quant à l'espace intérieur et extérieur – les voix du haut-parleur annulent l'espace privé, l'intimité, abolissant la frontière entre vu et non vu, rendant Woyzeck accessible à tout moment –, et quant à la définition du personnage (pour ne pas parler de psychologie) ; dans la pièce, d'ailleurs, Woyzeck se plaint au docteur d'entendre des voix :

« Docteur, avez-vous déjà vu des signes de la nature double ?

Quand le soleil est en plein midi et que c'est comme si le monde prenait feu, alors une voix terrible m'a déjà parlé ! »

Là encore une voix *over* non identifiée énonce ce qui, dans la pièce, paraît être la prémonition d'une grand-mère pour l'enfant de Marie, à la fin, mais qui ici, au début du film, paraît identifier Woyzeck :

« Il était une fois un pauvre enfant qui n'avait ni père ni mère, tout le monde était mort... »

Ce dénuement, cette solitude existentielle devant « cette épaisseur et cette étrangeté du monde », ² caractérisent la situation des trois personnages. Et chacun semble mettre en garde – consciemment ou non – contre la tentation de mort des hommes – leur propre mort, celle des autres. Un carton de *Dix mille soleils*, de Ferenc Kósa, empruntait déjà à Éluard cette phrase, seule certitude de Gizella Weiss, semble-t-il, devant le difficile chemin à suivre :

« Vivre est la seule voie et le seul refuge ».

² Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*.

Jean-Paul DEKISS

Producteur de films à "47^e parallèle"

Le cinéma hongrois vu par un producteur français en Hongrie en 1996¹

1. Le cinéma hongrois, début 1996.

Entre 1990 et 1995 la production cinématographique hongroise a chuté de 50% malgré un soutien important de l'État hongrois à son industrie du film. À cette érosion du film hongrois on peut attribuer plusieurs causes.

– L'ouverture sauvage du marché en 1990 a vu se développer, grâce à leur politique commerciale très agressive, une invasion des écrans hongrois par les films américains. Ceux-ci détiennent actuellement 85 à 95 % des écrans hongrois (cela dit, on retrouve le même pourcentage dans la totalité des pays d'Europe à l'exception de la France). Face à une publicité plus importante et devant la curiosité du public pour les films occidentaux longtemps convoités, la chute de fréquentation des films hongrois dans les salles de cinéma est impressionnante. Entre 1992 et 1996, à une exception près (*Nous ne mourrons jamais*, de Robert Koltai, 3.000.000 entrées), les films hongrois enregistrent en moyenne 3.000 à 15.000 spectateurs pour tout le territoire (10, 8 M habitants).

– La télévision hongroise, en mal de restructuration depuis 1990, ne joue pas, pour le cinéma hongrois, le rôle de co-producteur significatif des films de cinéma qu'elle joue dans les économies occidentales, ailleurs en Europe.

– La crise de création due au nouveau contexte socio-politico-économique a eu pour effet de décaler les auteurs par rapport aux nouvelles demandes du public. La réorganisation du tissu créatif, bien qu'elle se fasse plus rapidement en Hongrie que dans la plupart des pays anciennement socialistes, demandera encore quelques années.

– En 1990, l'inexistence de producteurs capables de donner la réplique aux réalisateurs et d'être leur partenaire dans un processus de création, a empêché que s'instaure un dialogue entre les auteurs et la demande du marché international, fût-il un marché culturel.

L'une des grandes qualités des nouveaux cinéastes hongrois est de chercher à comprendre ce qui se passe depuis 1990. Leurs propositions de création

¹ Communication présentée au colloque « Esthétique et représentation sociale dans le cinéma hongrois » organisé par le Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises et l'Institut de Recherches sur le Cinéma et l'Audiovisuel de l' Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, avec la collaboration de l'Institut Hongrois de Paris, les 25 et 26 janvier 1996.

évoluent avec le souci constant de ne rien lâcher de leur identité, et leur fidélité à l'Histoire du cinéma hongrois est plutôt impressionnante.

Cela dit, la crise de création du cinéma hongrois ne date pas de la chute du mur de Berlin. De fait, la génération des Károly Makk, Miklós Jancsó, Márta Mészáros, István Gaál, cinéastes qui ont fait la renommée internationale du cinéma hongrois dans les années 1960-1970, n'a pas trouvé la relève capable de faire franchir à ses films, dans les années 1980-1990, les frontières nationales. La grande et brillante personnalité de István Szabó (*Mephisto*, *Colonel Redl*...) n'est plus vraiment celle du cinéma hongrois depuis qu'il a réalisé ses films allemands, et les réussites de Márta Mészáros sont trop inégales pour assurer cette pérennité d'un style cinématographique hongrois que le monde entier admira dans les années 60. Notre propos n'est pas ici d'analyser pourquoi le cinéma hongrois s'est ainsi retiré dans l'ombre, mais de voir comment les choses se présentent aujourd'hui.

Une nouvelle génération de cinéastes montre la capacité du cinéma hongrois de sortir de la traversée du désert. Les films de ces cinéastes sont encore très allégoriques, plutôt liés à un constat de vie difficile qui décrit aussi bien l'avant que l'après 1989. András Bálint Kovács définit justement ces cinéastes comme appartenant à un courant néo-moderne plutôt que post-moderne. De fait, ces cinéastes n'ont pas encore le cynisme, l'éclectisme séducteur, et la fugacité épidermique des cinéastes post-modernes, principalement américains.

Cette nouvelle génération est celle des 35/50 ans. Cinq ou six d'entre eux ont déjà obtenu des succès internationaux dans les festivals du monde entier.² On peut citer Ildikó Enyedi (*Mon XX^e siècle* – Caméra d'Or, Cannes), Ildikó Szabó (*Meurtres d'enfants*), János Szász (*Woyzeck*), Péter Gothár (*Le temps suspendu* – déjà plus ancien et récemment *A részleg* – *Dernière frontière*), András Jeles (*Dieu n'existe pas*), Béla Tarr (*Sátántangó*).

Une autre génération arrive, entre 25 et 35 ans, qui fait ses premiers films déjà remarqués. On peut citer József Pacskovszky (*Le voyage d'Esti Kornél*) ou Attila Janisch (*Ombre sur la neige*), Tamás Tóth...

Une génération, plus jeune encore, émerge des courants de vidéastes. La création vidéo, comme en Allemagne, est plus répandue et plus populaire qu'en France. Des clubs s'organisent, on y rencontre aussi des personnalités créatives très attachantes comme le cinéaste de la marge András Szirtes.

2. Quelle est l'utilité d'un partenaire français dans un film hongrois ?

² Pour avoir plus d'informations vous pouvez contacter, à Budapest, Magyar Filmúnió (équivalent en France de Unifrance Films) qui pourra fournir toutes les informations concernant le cinéma hongrois à l'étranger.

Trois systèmes de la production cinématographique occidentale ont permis, depuis 1992, d'encourager l'investissement de producteurs étrangers dans la cinématographie hongroise :

a) Le Fonds d'aide aux coproductions avec les pays d'Europe Centrale et Orientale (Fonds ECO) du Centre National de la Cinématographie (CNC) en France.

b) Le Fonds Eurimages du Conseil de l'Europe.

c) Dans une moindre mesure, le Plan MEDIA I de la Communauté Européenne.

En 1990, selon l'héritage stalinien, le producteur occidental avait une image de pourvoyeur de fonds traité par les artistes avec mépris. En cinq ans, en Hongrie comme en République Tchèque, en Pologne ou même en Estonie, la compréhension du rôle d'un producteur, fût-il étranger, a nettement évolué. L'intervention dans les pays d'Europe centrale d'une nouvelle génération de producteurs occidentaux a permis de changer cette image. Il s'agit de producteurs – une demi-douzaine en France – qui sont intéressés par les cultures d'Europe centrale, par le contact avec des créateurs originaux, et dont le souci est de fournir aux créateurs une ouverture internationale.

Dans les années 91-94, l'intervention d'un producteur étranger prenait surtout l'aspect d'une explication sur ce qu'était la production occidentale, ses règles, ses mécanismes de fonctionnement, ses exigences. Assez rapidement, certains auteurs ont compris que le producteur pouvait être un partenaire. Dont il fallait se défier certes, mais un partenaire tout de même. Il ne faut jamais oublier qu'un producteur et un réalisateur qui s'engagent sur un projet de film vont passer deux ans de leur vie ensemble. Ainsi, peu à peu, non sans quelques difficultés, certaines crises et certains échecs, les producteurs qui consacrent une bonne part de leur activité aux coproductions avec l'Europe centrale, ont vu leur fragile crédibilité s'étendre. Ceci leur permet d'engager le dialogue très en amont des projets de films, avec les auteurs, les réalisateurs et leur producteur hongrois.

Parallèlement à cet apprentissage des producteurs français en Europe centrale, on a vu sur place des réalisateurs devenir de véritables producteurs, capables d'initier des projets et d'encourager des auteurs. Ainsi se développe un vrai partenariat, non plus fondé sur le coup par coup, souvent reproché aux français à l'étranger, mais sur une collaboration suivie avec échange de points de vue entre auteurs et réalisateur, producteurs hongrois et producteur français.

Comme je le disais plus haut, ce qui est intéressant avec les cinéastes hongrois, c'est que, tout en s'ouvrant au dialogue pour chercher à comprendre les exigences d'un niveau international, ils se considèrent fortement attachés à leur culture et à leur histoire. Cela ne va pas sans défaut du point de vue de l'accès à un large public car le réflexe identitaire n'est pas nécessairement ouvert sur le monde, parfois au contraire. L'attache à une identité est tout de même une condition importante pour garantir une création. Il n'est rien de plus lamentable,

et nous le voyons souvent, que ces réalisateurs prêts à n'importe quel compromis, pour vendre des projets qui pour perdre leurs racines, dissolvent leurs films et perdent tout sens.

Les producteurs intéressés par des œuvres de création savent que la fibre historique attachée à un peuple est indispensable à l'œuvre, et l'œuvre seule offre une satisfaction durable au spectateur. L'œuvre n'exclut en rien un large public, ni aucun genre. Il est regrettable, par exemple, que le film de Róbert Koltai (voir plus haut) n'ait pas été mieux diffusé au plan international.

Il est vrai qu'à côté des quelques producteurs intéressés par les enrichissements des cultures entre elles, d'autres vont à l'étranger uniquement avec l'objectif de faire chuter les coûts de production de films et de téléfilms français. Ces autres producteurs offrent deux cas de figure. Soit ils rendent réalisables des films qui autrement ne l'auraient pas été, soit ils augmentent simplement leurs marges bénéficiaires. Dans ces deux cas, ces producteurs continuent d'utiliser les cinématographies d'Europe centrale comme des prestataires de service. Leur relation avec la Hongrie reste alors identique à celle qu'elle était avant la chute du mur de Berlin.

Peut-être l'avenir du cinéma hongrois est-il fait de sa capacité à répondre aux différents types de demande. Il n'y a pas de guerre naturelle entre un cinéma commercial et un cinéma indépendant de création. L'un enrichit l'autre de ses compétences et de cette émulation naît la capacité d'une industrie à prospérer comme industrie et comme art aussi. L'essentiel est, en dernière analyse, que des auteurs puissent continuer à créer et que leurs œuvres soient portées à la connaissance du plus large public possible.

Auteurs hongrois du XX^e siècle

Kosztolányi romancier : le langage inopérant

Kosztolányi, qui ne cesse de publier depuis 1907 jusque 1936, fait paraître coup sur coup ses quatre romans en cinq ans, alors qu'il s'est affirmé dans la vie littéraire hongroise comme poète et comme novelliste. Ces œuvres, éditées pour la première fois entre 1922 et 1926, traduisent une réflexion nouvelle de l'auteur quant à l'art qu'il exerce. La forme du roman est ici le lieu où s'inscrit lentement, dans un univers soigneusement décrit, l'évolution des personnages vers un dénouement fatal. Successivement, Kosztolányi situe d'abord dans le monde antique, avec *Néron, le poète sanglant*,¹ puis dans la province hongroise, avec *Alouette*² et *Le Cerf volant d'or*,³ et enfin, dans *Anna la Douce*,⁴ au cœur de la capitale aux prises avec la révolution de 1919, une action qui oppose un personnage central – Néron, une jeune fille laide, un professeur de mathématiques, une petite bonne – à son environnement social et historique. De Néron à Anna, les romans de Kosztolányi dépeignent donc des personnalités multiples et des sociétés diverses, mais posent un problème unique, celui du langage, cerné progressivement à travers les trois premières œuvres, et que *Anna la Douce* place au centre même de la fiction et de l'écriture.

En 1922, lorsqu'il compose *Néron, le poète sanglant*, Kosztolányi s'appuie sur Suétone pour décrire les rapports difficiles de l'art et du pouvoir, dans une fresque historique méticuleuse et pittoresque, où, comme le signale Thomas Mann dans la préface, Néron lui même suscite la pitié. C'est que la tyrannie qu'il exerce sur les autres est sans limite, mais ne peut faire de l'empereur ce qu'il n'est pas : un véritable artiste. Il se fourvoie dans une carrière d'acteur, sans obtenir la reconnaissance du public, et compose des poèmes dénués de caractère, où seule se révèle l'absence de son talent. Alors Néron entreprend une quête effrénée de plaisirs toujours plus raffinés, qui fait de lui un véritable héros décadent, et dans laquelle se dessine la figure de Des Esseintes, le héros de *À Rebours* de Huysmans que Kosztolányi vient alors de traduire en hongrois.

¹ Désiré Kosztolányi, *Néron, le poète sanglant*, Paris, Sorlot, 1944.

² Dezső Kosztolányi, *Alouette*, Paris, Viviane Hamy, 1991.

³ Dezső Kosztolányi, *Le Cerf Volant d'or*, Paris, Viviane Hamy, 1993.

⁴ Dezső Kosztolányi, *Anna la Douce*, Paris, Viviane Hamy, 1992.

Comme l'explique l'article de A. Karátson,⁵ Kosztolányi ne se contente pas d'apporter une variation "à l'antique" du personnage décadent, mais il combine ce modèle à l'influence déterminante exercée sur toute la génération des jeunes poètes hongrois des années dix par le vitalisme nietzschéen : à la passivité désabusée de Des Esseintes, il oppose le mouvement perpétuel de Néron, qui traduit en actes toutes ses volontés, jusqu'aux meurtres de sa mère et de sa maîtresse. Kosztolányi, en faisant de Néron la caricature de l'artiste vitaliste et décadent en mal de reconnaissance, décrit ainsi le paradoxe de sa propre situation : le poète épris d'absolu attend pourtant que le succès vienne confirmer sa nature d'artiste.

Néron, le poète sanglant n'est donc pas seulement une interrogation sur les rapports de l'art et du pouvoir, mais aussi – et peut-être surtout – la représentation d'un malaise d'artiste, la recherche d'une identité nouvelle donnée à l'art, pour reprendre les termes d'A. Karátson : « Au fond, c'est aussi le devenir social d'un art jeune qui est en cause. » Dans les temps troublés qui voient paraître ce premier roman, alors que la "terreur blanche" accompagne l'installation du régime de Horthy, l'art ne peut trouver son salut que dans l'indépendance et hors du monde. L'artiste doit donc renoncer à l'action, rejoindre sa tour d'ivoire, dont Kosztolányi dira plus tard qu'elle « reste toujours un endroit plus humain et plus propre que le bureau d'un parti ». La poésie de Britannicus, forme pure libérée du sens, triomphe sur les vers de Néron, lourds d'intentions didactiques et descriptives. Déjà, ce roman pose le problème d'une poésie affranchie du réel, et du langage érigé en art, que Néron est incapable d'employer pour exprimer sa souffrance.

Avec *Alouette*, en 1924, Kosztolányi rejoint donc la province hongroise et une époque beaucoup plus proche de son lecteur. L'action se situe dans une ville qu'il baptise Sárszeg, et dans laquelle le lecteur hongrois reconnaît facilement la ville natale de l'auteur, Szabadka, qui représente à la fois une Hongrie familière et perdue, puisque la région de Szabadka, à l'issue du traité de Trianon, passe sous l'autorité de la Serbie. Dans ce décor rural, une famille insignifiante, la famille Vajkay, mène une existence insipide. Le père est un archiviste retraité, la mère une ménagère scrupuleuse, et leur fille une trentenaire sans grâce. C'est probablement la propre sœur de Kosztolányi qui fut le modèle de cette héroïne. En effet, Mariska est celle dont il écrivait dans les *Plaintes du pauvre petit enfant* : « Ma sœur est la fiancée du chagrin ». La sœur du romancier vieillit comme "Alouette" auprès de ses parents, dans cette ville de province méridionale.

⁵ A. Karátson, « Un esthète de l'angoisse et de la compassion : Dezső Kosztolányi (1885-1936) », *Cahiers d'études hongroises*, 4, 1992, 71.

Le roman commence lorsque "Alouette" (c'est le sobriquet que conserve la demoiselle), prend le train pour passer une semaine chez de lointains parents. L'appréhension des deux vieux époux devant cette longue semaine vide sans leur fille chérie, est vite suivie d'un profond soulagement. Libérés de cette présence pesante, ils renouent avec les plaisirs de la vie. Dès le départ du train, ils commencent par partager au restaurant un véritable festin, puis les plaisirs se succèdent, jusqu'au soir d'ivresse où le père décrit à son épouse la nature véritable du sentiment que leur inspire leur fille : « Nous ne l'aimons pas. Nous la haïssons. Nous la détestons. Nous voudrions qu'elle ne soit même pas là, comme en ce moment. Et nous n'aurions même pas de chagrin si, à cet instant précis, la pauvre... » Il n'ose achever sa phrase ni évoquer explicitement la mort de sa fille, mais poursuit : « Est-ce que cela ne vaudrait pas mieux ? Pour elle aussi, la pauvre. Et pour nous aussi. Sais-tu ce qu'elle endure ? Moi seul je le sais, mon cœur de père le sait. Ils chuchotent comme ci et comme ça derrière elle sans arrêt, la méprisent et se moquent d'elle. Et nous, Maman, comme nous avons souffert ! Un an, deux ans nous avons attendu, nous avons espéré, le temps a passé. Nous avons cru que tout cela était le fruit du hasard. Nous disions que tout irait bientôt mieux. Mais tout ira mal. De plus en plus mal... Parce qu'elle est laide... Aussi laide que moi. » La mère reconforte son mari, l'exhorte à la prière, et Alouette revient. Elle prétend avoir éconduit deux partis avantageux, pensant répondre par ce mensonge à l'attente de ses parents. La scène finale est le reflet de l'impasse dans laquelle les personnages se sont eux-mêmes conduits : tandis que la fille prie dans sa chambre, le père jette au feu son billet de théâtre, pour effacer toute trace de la vie dissolue qu'il a menée. Puis la vie reprend son cours ancien.

Alouette est une intéressante peinture de mœurs, d'abord parce que Kosztolányi nous plonge ici dans une reconstitution de la province hongroise de 1899, avec son atmosphère étouffante, ses notables, ses cafés enfumés où se déroulent des beuveries dérisoires, et qui occupent une place prépondérante dans la longue liste des rites locaux. Mais plus encore que la peinture du milieu, c'est la représentation des personnages dans leur vérité humaine qui fait tout l'intérêt du roman, et sa véritable nouveauté. Elle est l'occasion pour l'auteur de désigner le rôle qu'il attribue à son art.

Le cheminement solitaire d'Ákos Vajkay est représentatif d'une destinée collective. En premier lieu, cet archiviste retraité est issu d'une aristocratie déchue, contrainte de s'intégrer à la classe moyenne des employés. Symboliquement, Alouette, vieille fille disgraciée et stérile, est la dernière représentante d'une classe dégénérée et désormais éteinte. En admettant la laideur et le célibat de sa fille, Ákos Vajkay reconnaît également une réalité sociale incontournable, son propre déclin social d'ancien aristocrate. Par ailleurs, le retour spontané des personnages vers leur situation initiale est le seul terme possible de leur pérégrination, dans cette province étriquée. Ici, nul ne peut agir contre le mouvement de son propre destin, tous les rêves et toutes les révoltes se

diluent médiocrement dans l'ivresse. Cette influence paralysante du milieu est décrite dans les paroles que prononce Sarcsevits, l'un des compagnons de Vajkay au "Club des panthères", qui lit de bout en bout *Le Figaro* dans la bibliothèque du casino de Sárszeg :

« Quel gaspillage ! Quelle fastueuse gabegie que de répandre ce que nous vivons, de le renverser sur le plancher avec le vin ! Quelque part sur les rives de la Seine, tant de bonne volonté, un tel décor et un tel sentiment donneraient toute une construction, des livres s'écriraient. Si les hommes disaient ce qui se passe dans leur tête à de semblables moments, on pourrait écrire plus de livres que n'en contient la bibliothèque du casino de Sárszeg. »

Ailleurs, dans un autre décor, sous d'autres cieux, il est possible de raconter ce que l'on éprouve et d'en faire une œuvre. Ailleurs, le monde intérieur des idées est des sentiments peut devenir fécond. Tel est le sens des réflexions de Sarcsevits, qui décrivent la démarche créatrice de Kosztolányi lui-même. Jouer du langage est le seul moyen de dépasser la médiocrité, la banalité ou la désespérance ambiantes, et de les transfigurer en art. Les expériences vécues, les souffrances cachées, tout ce qui constitue l'âme même du romancier se retrouve dans le roman, et l'œuvre est d'autant plus riche que l'auteur y explore avec plus de profondeur et de sincérité son monde intérieur.

La psychanalyse est l'outil indispensable de cette investigation, et Kosztolányi la considère comme une précieuse alliée. L'article qu'il consacre en 1918 au congrès de psychanalyse qui se tient à Budapest montre comment l'auteur articule la fonction humaine de la psychanalyse et sa valeur sociale, qui viennent s'ajouter à cet intérêt esthétique. Dans cet article, intitulé *Le cigare de Freud*, Kosztolányi raconte comment, au cours de ce congrès, un employé s'efforce vainement de faire respecter l'interdiction de fumer.

« Tandis que se poursuivent dans la salle les propos sur l'élucidation psychologique de l'humanité, j'essaye d'analyser ce pauvre vieil homme, qui voue une adoration craintive au regard du père, du patron, du chef de service et des autres, qui respecte ce que disent les autres sans le comprendre, qui adore la lettre, le paragraphe, l'ordre – qui par ailleurs, est le désordre – et qui redoute la raison, car elle n'est pas dans les usages. Je ne trouve aucun moyen de le calmer. Il peste contre le nouvel ordre, et croit que tout cela le vise personnellement.

Ce qui – entre nous – est également presque vrai. Grâce à Dieu les savants œuvrent aussi dans cette salle contre les employés, même si ce n'est pas directement, contre ceux qui n'ont jamais osé s'éveiller à la véritable nature de leur humanité, contre tous les employés qui ne sont pas libérés du joug de leurs préjugés.

Contre lui, aussi. »

La psychanalyse pour Kosztolányi est bien davantage qu'une thérapie. Elle libère non seulement l'inspiration, en ouvrant à l'artiste la mine de son inconscient, mais elle est aussi l'instigatrice d'une libération sociale.

En Hongrie, en 1924, la crise politique a eu lieu, mais sur les ruines de la monarchie et de l'Europe l'humanité ne parvient toujours pas à s'affranchir. Kosztolányi traduit aussi le deuil de cette illusion dans la soumission des personnages à leur faiblesse, dans le dénouement résigné de ce roman.

Dans *Le Cerf-Volant d'or*, la torpeur provinciale de Sárszeg est troublée par un véritable drame.

La scène initiale explique le titre : pour ouvrir les réjouissances populaires de la fête du printemps, les lycéens de la ville lancent un grand cerf-volant doré. En contemplant son envol, trois professeurs échangent leurs réflexions, et le personnage du héros se dessine : Antal Novák, professeur de mathématiques et de physique, esprit rationaliste et progressiste, pédagogue tolérant, humaniste éclairé. Ici, notons que, si Mariska fut le modèle de *Alouette*, la figure d'Antal Novak n'est pas sans rappeler le père du romancier, lui aussi professeur de mathématiques et de physique au lycée de Szabadka.

Cependant, pour Novak, si la vie professionnelle est satisfaisante, l'éducation de sa fille Hilda est un échec : son caractère fantasque et romanesque la pousse à se laisser séduire par l'un des élèves de son père, avec qui elle s'enfuit. Après cette première désillusion survient une seconde humiliation : une nuit, le cancre de la classe inflige au professeur Novak une sévère volée de coups de bâton. L'incident est bientôt porté à la connaissance du public par un journaliste indélicat, qui dévoile également la conduite honteuse de Hilda. Novak, isolé, incapable d'exprimer sa souffrance et sa désillusion, devant le naufrage de son honneur et de ses idées, se tire une balle dans la tête.

Ce roman confirme le pessimisme déjà exprimé dans *Alouette* sur les rapports qu'entretiennent parents et enfants, et sur les résultats de l'éducation : à la fin du roman, on assiste à la réunion des anciens lycéens devenus adultes, fidèles portraits de leurs parents, et qui ont développé toute la médiocrité de leur adolescence. *Le Cerf-Volant d'or* illustre également la relation ambiguë de la société elle-même avec le monde de l'enfance : en visant à le faire grandir, la société vampirise l'enfant par le biais de l'éducation, et le vide de sa substance pour mieux se l'assimiler. Chacun des lycéens, y compris le cancre violent, a conquis un statut parfaitement honorable et conforme à l'idéal professoral.

Le succès d'Antal Novak n'est donc pas plus heureux que son échec : il perpétue chez ses élèves ce qui a provoqué sa propre perte, la soumission aveugle aux grands principes, la foi dans la mission civilisatrice d'une éducation capable de faire des hommes meilleurs que dans leur vérité naturelle. Le professeur est mort d'avoir compris qu'en réalité il accomplissait un travail destructeur, et cette

révélation se confirme aux yeux du lecteur dans ces personnages de jeunes adultes chez qui toute vitalité a disparu.

Par ailleurs, jamais dans les étapes successives de son déclin, Antal Novak ne parvient à trouver les mots susceptibles de lui rendre l'affection de sa fille, ou de la ramener à la raison. Il subit le même échec auprès de son élève, lorsqu'il s'épuise à gagner sa complicité au cours d'une longue conversation sans effet sur le jeune homme. Ce personnage rationaliste est incapable de décrire sa confusion intérieure, et il se réfugie finalement dans un mutisme qui lui sera fatal. Si *Le Cerf-volant d'or* est un roman sur l'échec de l'éducation, il est aussi celui de la parole impossible.

Le quatrième roman de Kosztolányi, *Anna la Douce*, paraît pour la première fois sous forme de feuilleton en 1926. L'auteur remporte un immense succès avec ce roman de la solitude, où les rapports ambigus qu'entretiennent les personnages sont dépeints avec une connaissance approfondie de l'âme humaine, et une compassion peut-être à l'origine du sous-titre de l'œuvre, *Absolve Domine*, prière des défunts que l'auteur place en exergue de son roman (et curieusement absente de la dernière traduction française).

L'action se déroule à Budapest, et commence alors que la République des Conseils vit ses dernières heures, et que le vent de la révolution souffle sur la capitale. Une jeune provinciale, Anna, est engagée comme bonne par un couple de riches bourgeois qui vivent dans un monde clos, incapables de concevoir seulement que les domestiques ou les ouvriers puissent réellement être leurs égaux, sentir et penser comme eux, nourrir des rêves ou bercer des souvenirs. Madame Vizy, en particulier, est le type de la bourgeoise nourrie de préjugés, de principes et d'usages, qui ont étouffé en elle toute spontanéité et l'amènent aux bords de la folie. Elle recherche d'abord Anna avec obstination, parvient à l'engager, et l'examine alors comme un animal ou une marchandise. De son côté, Anna est également enfermée dans son propre univers, taciturne, secrète. Malgré les difficultés qu'elle rencontre pour s'adapter à l'appartement des Vizy, à son odeur, à la surveillance envahissante de Mme Vizy, elle s'acquitte scrupuleusement de ses nouvelles fonctions, avec un zèle si grand que bientôt toutes les amies de Mme Vizy convoitent sa nouvelle bonne. La maîtresse de maison elle-même en vient à considérer Anna comme un membre de la famille, et nourrit pour elle une véritable passion. Mais la distance qui les sépare subsiste. Anna, séduite par le neveu des Vizy, interrompt cette grossesse avec l'aide du jeune homme, puis la vie reprend son cours habituel. Mme Vizy veille sur sa domestique avec un soin jaloux. Elle est prise d'une crise de désespoir proche de l'hystérie lorsque la jeune fille lui apprend qu'elle a décidé de quitter sa place pour se marier. Docile, Anna renonce à son projet et éconduit le fiancé. Enfin, une nuit, après un somptueux banquet, Anna s'empare d'un couteau de cuisine, pénètre dans la chambre de ses maîtres et les égorge. Même au cours de son procès, elle ne donne aucune explication à son crime. Peu à peu, au fil des

événements historiques et économiques, le scandale s'éteint et on l'oublie tout à fait.

Comme *Alouette*, *Anna la Douce* est un roman à la fois intimiste et réaliste, mais d'un réalisme plus proche de Maupassant que de Flaubert, où la vérité des faits et celle des êtres est rendue grâce à un travail approfondi de recreation. Paradoxalement, c'est ici que s'accomplit aussi l'évolution déjà en cours dans les trois romans précédents : *Anna la Douce* est, comme ses aînés, un roman sur l'art du langage et son aporie. Kosztolányi dépasse ici le thème de l'incommunicabilité, au cœur du destin d'Alouette et de ses parents, à l'origine du suicide du professeur Novak, pour poser le problème du langage lui-même et de son fonctionnement. De Néron à Anna, la question subsiste : l'empereur dispose d'un pouvoir qui lui permet de transformer la parole en acte, et c'est pourtant bien le langage qui lui résiste. Efficace comme instrument de mort, il lui échappe en tant que fin, pour réaliser son aspiration véritable. *Anna la Douce*, fait apparaître constamment le caractère inopérant du langage, dans une œuvre où pourtant Kosztolányi accomplit dans chaque page un remarquable travail d'écrivain. C'est dire à quel point l'auteur se met lui-même en question dans ce roman, dont l'action se déroule au cœur même du quartier qu'il habite avec sa famille. La scène finale, d'ailleurs, présente trois personnages qui observent le romancier et sa famille dans leur jardin, et qui échangent quelques propos sur les opinions politiques diverses et opposées successivement prêtées au journaliste Kosztolányi.

Le romancier dénonce ici l'impuissance du langage, qui cesse de renvoyer à une réalité précise pour devenir la simple manifestation sonore ou visuelle d'une réalité obscure, insaisissable, différente pour celui qui la produit et celui qui la perçoit. Nous assistons dans ce roman à une succession d'emplois détournés, absurdes, du langage. Cette absurdité est à la fois la source et le signe d'une angoisse collective, partagée à des degrés divers par tous les personnages du roman. Anna est incapable d'exprimer son malaise, par ignorance, comme lorsqu'elle ne peut identifier l'odeur de camphre qui lui rend insupportable l'appartement des Vizy, ou par soumission, comme lorsqu'elle se refuse à expliquer aux époux Ficsor pourquoi elle voudrait quitter les Vizy. De son côté, Madame Vizy, au nom des convenances, ne peut évoquer avec son mari sa souffrance de femme trompée, de mère inconsolable depuis la mort de sa petite fille. Cette accumulation d'angoisses, ce langage inefficace qui enferme chaque personnage sur lui-même, aboutissent nécessairement à la violence et à la mort. C'est que le langage, pour les personnages du roman comme pour le patient de l'analyste, n'est pas l'expression d'un signifié convenu. Il signale bien plutôt un désir de se dire, et décrit aussi bien la situation du locuteur que celle du récepteur. Il ne s'agit pas pour lui de produire un sens, mais de désigner un état intérieur du personnage, obscur et insaisissable. C'est cette démarche que le docteur Moviszter, médecin et malade à la fois, incompris de tous et tenant des théories

freudiennes, entreprend à plusieurs reprises dans le roman, sans que jamais son initiative rencontre le moindre succès. Au procès d'Anna, sa voix est d'abord à peine audible, puis il trouve un sursaut d'énergie pour tenter de défendre la jeune femme : « Ils l'ont traitée de manière inhumaine. Ils ont eu un comportement ignoble. » Et Kosztolányi poursuit, décrivant l'impuissance du médecin à convaincre le tribunal : « Il avait une limite, sans laquelle sa grandeur humaine aurait été anéantie, se serait perdue dans l'infini stérile de la liberté. » Le médecin incapable de trouver les mots décisifs, et pourtant prêt à se surpasser pour ses semblables, jusqu'à repousser même l'échéance de sa propre mort, représente le romancier lui-même, aux prises avec un langage insuffisant pour traduire la pitié que lui inspirent ses semblables : « Il n'était membre d'aucun parti, mais il était membre de cette communauté humaine qui enserre le monde entier, toutes les âmes qui vivent ou ont vécu, les vivants et les morts. »

Moviszter se résigne au silence, et se réfugie dans l'action : infatigable et comme immortel, il soigne toujours ses patients lorsque le roman s'achève. Les autres personnages répondent à la panne du langage par toutes sortes d'expédients, de détournements. Tous ces procédés révèlent leurs efforts pour reconnaître ou faire reconnaître leurs véritables aspirations. Ils dissocient l'action du langage en transformant en acte leur réalité intérieure qui ne peut prendre une forme verbale. Ainsi, une nouvelle hypothèse rejoint le nombre important des suggestions sur les motivations d'Anna : le meurtre est l'unique langage dont elle dispose.

Anna la Douce est lisible comme le procès du langage en faillite. La double analyse du titre et de la dernière phrase en fournissent une illustration probante.

Choisir d'intituler *Anna la Douce* un roman dont l'héroïne éponyme poignarde ses deux maîtres dans leur sommeil ne relève ni de l'humour noir ni d'un goût particulier du paradoxe. (Deux penchants qui par ailleurs ne sont pas étrangers à Kosztolányi.) Les nombreuses variations sur le thème du nom d'Anna qui parcourent le roman témoignent bien du rôle qu'il joue dans la construction de l'œuvre et sa signification. Anna est une "manne" comme tombée du ciel pour Mme Vizy qui vient de congédier sa bonne, une "maman" pour le petit Bandi de ses précédents maîtres. En réalité, le nom d'Anna est impuissant à décrire celle qu'il désigne : une douce criminelle. De même dans la scène finale où l'avocat Druma discute avec ses deux compagnons des opinions changeantes de Kosztolányi, c'est Hattyú, le chien de l'auteur, qui a le dernier mot : « Leurs paroles furent entièrement perdues dans les aboiements du chien. » Ici, le cri inarticulé prend le pas sur le langage humain, impuissant à cerner ce dont il parle : successivement, toutes les idées sont énoncées pêle-mêle, sans qu'aucune lumière soit faite quant à celui dont on parle : « C'était un communiste convaincu (...) c'est un réactionnaire fini (...) un terroriste blanc, (...) tout ce qu'il y a de plus rouge ». Finalement, aucun ne parvient à comprendre ce que sont les idées de Kosztolányi, inexprimables par les mots comme celles du docteur Moviszter. La

conversation des trois personnages revient donc à un enchevêtrement de monologues, dépourvu à la fois de signification et d'utilité.

De même, dès l'exergue capitale du roman, l'*Absolve Domine*, le langage échappe au monde rationnel pour prendre une dimension sacrée. Cette prière des morts, que psalmodie Kosztolányi tout en écrivant son roman, que récite mentalement Moviszter au procès d'Anna, est l'expression du désarroi fondamental devant la mort, elle est la parole qui sauve, parce qu'elle convoque une instance suprême capable de donner un sens à ce qui n'en a pas : la souffrance, la mort, la parole même. C'est pourquoi, dans *Alouette*, la famille Vajkay se réfugiait elle aussi dans la prière : prier, c'est parler pour ne rien dire de ce qui concerne la vie, c'est élaborer par la parole un univers où la laideur d'Alouette disparaît avec la souffrance qu'elle a provoquée.

Les premiers chapitres du roman articulent de façon intéressante les différents motifs du langage inopérant. Nous y voyons tout d'abord la scène historique de l'envol de Béla Kun, dans son dirigeable, lors de la défaite de la République des Conseils. Sur cet épisode historique réel, Kosztolányi enrachine son roman et introduit sa fiction : Béla Kun laisse tomber une chaîne en or que ramasse un certain Charles Joseph Patz. « Au moins est-ce là ce qui se racontait dans le quartier de Krisztina », écrit-il en conclusion de son premier chapitre. D'emblée, cette phrase jette le doute sur l'action, parce qu'elle transforme l'événement en récit. C'est l'apparition du langage qui jette la suspicion sur le récit lui-même.

De même au chapitre 2, qui décrit le trouble semé dans les esprits par la situation politique, voyons-nous la parole devenir la source même du doute : parole dangereuse, compromettante, plus éloquente sur celui qui nomme que sur ce qu'il décrit. Ainsi M.Vizy, prudent, appelle encore Ficsor « camarade », par crainte d'un revirement encore possible, alors que le concierge, soucieux de faire oublier au plus vite sa participation au régime des Conseils, appelle déjà Vizy « Monsieur le conseiller ». Ficsor est dans ce chapitre le représentant le plus disert du double langage : par calcul, il a déjà changé le nom donné aux Vizy, il vient réparer une sonnette qui doit en principe permettre d'appeler les domestiques. Ce faisant, il substitue la machine électrique à la voix humaine, pour restaurer le pouvoir des Vizy sur leurs domestiques, dont il fait partie. Tant il est vrai que le couple bourgeois ici ne parvient pas à user efficacement du langage : M.Vizy et son épouse appellent en vain Katitzza, leur bonne, qui tarde à répondre puis part sans les avertir. La parole ne fonctionne pas dans cette maison. Les époux échangent des monologues parallèles, sans jamais s'écouter ni se comprendre. Dans la ville, le règne de la rumeur s'est installé, pour rendre compte des événements survenus ou à venir. Alors, c'est la parole même qui s'érige en garantie de sa propre vérité : « C'est vrai, puisque Gábor Tatár le dit. » Impossible de trouver dans le réel un signe de son bien fondé.

Cette peinture du langage inopérant est déjà en germe dans les trois premiers romans de Kosztolányi. Elle est issue du symbolisme autrichien, qui dénonce déjà l'incapacité du langage à appréhender le réel. Kosztolányi est l'un des rares à illustrer cette idée dans son écriture à cette époque. Après la seconde guerre mondiale, c'est le théâtre de Beckett et Ionesco qui reprendra ce thème pour l'illustrer avec le succès que nous connaissons, et porter l'absurde au rang de mouvement artistique. En attendant, les initiatives de Gide en France avec *Paludes*, ou de Kosztolányi en Hongrie ne seront guère suivies. Pourtant, à y regarder de près, les nombreuses interrogations des personnages rejoignent celles du lecteur sur les motivations d'Anna ou sur les opinions de Kosztolányi, et lire *Anna la Douce* comme une interrogation artistique sur sa propre substance, le matériau verbal, c'est peut-être aussi trouver dans l'écriture la solution du problème : comme l'inspiration poétique qui échappe à l'empereur, le mot dont est privée la jeune fille inculte, la vérité indicible à l'humaniste sont le moteur de toutes les actions, fictives ou réelles, la quête d'un Graal enfoui en chaque être humain, que la psychanalyse effleure en le nommant Inconscient, que les poètes appellent Idéal ou Vérité, et dont le langage impuissant, élaboré en œuvre d'art, libéré de son obligation rationnelle, peut simplement signaler l'existence. L'*homo Aestheticus* se distingue en cela de son semblable qu'il peut ainsi user de ce langage à une autre fin que l'expression prosaïque du réel : la suggestion, la métaphore, le souvenir, seront pour lui autant de feintes et d'arabesques destinées à signaler le creux, l'existence de cet inaccessible dont nous sommes composés et qui nous fait vivre.

La communication dans le mythe de la métamorphose Une lecture du *Calife-Cigogne* de Mihály Babits à la lumière des grandes métamorphoses littéraires

La fécondité du mythe de la métamorphose, dans ses nombreux développements littéraires, est extraordinairement hétérogène. D'un point de vue historique, il y a deux principales étapes de l'évolution de la métamorphose : la métamorphose mythique, liée à une croyance sincère ; puis la métamorphose à laquelle on a cessé de croire, qui est en quelque sorte mise à distance en devenant un objet de la littérature. Le passage du mythe à la littérature illustre manifestement un affaiblissement de la croyance et s'accompagne d'un déplacement de la fonction de la métamorphose du sacré vers le pittoresque. Par définition, nous n'avons conservé d'exemples que du second type, dont l'hétérogénéité reste grande. Ainsi la métamorphose de Lucius, le personnage central de *l'Âne d'or* d'Apulée, n'est déjà plus de même nature que l'une quelconque des métamorphoses d'Ovide. Les divergences fondamentales qui infléchissent le traitement de ce thème sont de deux ordres : initié par les métamorphoses étiologiques – métamorphoses primordiales déjà devenues littérature mais encore proches du sacré – d'Ovide, un double mouvement s'achève d'une part dans *La Métamorphose* de Kafka, métamorphose toujours physique ; d'autre part dans le *Calife-Cigogne* de Mihály Babits.¹

L'enjeu peut donc être de rendre compte de ce double mouvement, sans pour autant omettre les liens intemporels qui unissent la métamorphose au langage ; c'est pourquoi la communication doit avant tout – même si elle n'est évidemment pas que cela – être envisagée comme communication verbale. Par ailleurs, une réflexion sur la communication dans le mythe de la métamorphose, appréhendé en diverses époques à travers certaines œuvres-phares, ne semble pas pouvoir faire l'économie d'une étude privilégiée de ce trope essentiel du langage qu'est la métaphore, car la métaphore n'est peut-être rien d'autre qu'une métamorphose transposée de la vie mythique d'un personnage à la vie matérielle de l'écriture.

L'évocation préalable de ce lien complexe entre métamorphose et métaphore, envisagé sur les deux plans parallèles de l'écriture et de la parole,

¹ Mihály Babits, *Calife-cigogne*, In Fine, 1992, traduction de L. Leuilly et t. Szende.

permet de mettre en lumière le singulier paradoxe d'une communication rendue improbable, pour dégager la signification éventuelle d'un dédoublement comme celui d'Elemer chez M. Babits ou celui de Goliadkine chez F.M. Dostoïevski.

Métamorphose et métaphore

Aspects de la communication

Avant toute chose, il faut tenter de préciser ce que l'on entend par ce mot de *communication*, et certains liens entre communication et langage. Il semble clair que la fonction principale du langage est de fonder et d'assurer la communication ; mais il n'en résulte pas immédiatement que toute communication soit fondée sur le langage. En d'autres termes, on distingue une communication verbale et une autre, non-verbale dont on précisera la nature. Une certitude est commune à ces deux formes : on ne peut parler de communication que s'il y a intention de signification, et c'est sur cette certitude que repose, dans cette étude toute allusion à la communication.²

La communication verbale reste la forme la plus intéressante de communication en ce qui concerne le mythe de la métamorphose ; force est de lui concéder ici une place centrale, non pas en raison du peu d'intérêt que présenterait une communication non-verbale – à laquelle d'ailleurs il sera fait allusion – mais en raison de l'enracinement fondamental de toute métamorphose dans une parole.

L'élaboration de la métamorphose

Ce sont avant tout les textes antiques qui présentent le plus d'intérêt pour l'approche de cet enracinement dans une parole ; et plus précisément la *Poétique* d'Aristote,³ texte dans lequel le philosophe distingue le « mythos », défini comme un assemblage de faits, une trame narrative, du « logos » défini comme un assemblage de sons. Le « logos » d'Aristote recouvrirait donc peu ou prou ce que l'on désigne du terme de langage. La métamorphose vient rapprocher les deux termes de la distinction aristotélicienne, et ce rapprochement est sensible tout particulièrement chez Ovide, qui élabore littérairement dans les *Métamorphoses* des mythes préexistants. Dans cet ouvrage, le processus mythique de la métamorphose sert des fins étiologiques, c'est-à-dire une explication cohérente des origines du monde et de la nature tels que nous les percevons : pour Ovide, la

² À cet égard, on peut se rapporter au schéma établi à partir des travaux de R. Jakobson dans ses *Essais de linguistique générale*, I, éd. de Minuit, 1963, dans lequel il formalise la communication comme un acte mettant en jeu, explicitement ou non, un émetteur et un récepteur du message, message émis grâce à un code qui leur est commun dans une intention référentielle manifeste.

³ Aristote, *La Poétique*, Le livre de poche, nouvelle traduction établie par M. Magnien.

métamorphose est une variation littéraire sur le thème de la causalité. Ainsi l'une des plus célèbres du recueil, celle de la nymphe Daphné :

« À peine a-t-elle achevé sa prière qu'une lourde torpeur s'empare de ses membres ; une mince écorce entoure son sein délicat ; ses cheveux qui s'allongent se changent en feuillage ; ses bras, en rameaux ; ses pieds, tout à l'heure si agiles, adhèrent au sol par des racines incapables de se mouvoir ; la cime d'un arbre couronne sa tête ; de ses charmes il ne reste plus que l'éclat. »⁴

De cette présentation mythique d'une métamorphose donnant la cause de l'existence du laurier, l'on peut tirer deux réflexions principales. Tout d'abord, le sujet métamorphosé est ici passif, et la métamorphose intervient dans le récit non pas comme une punition mais plutôt comme une récompense salvatrice. Une métamorphose, dans la conception antique, n'est donc pas nécessairement une représaille, ce qu'elle tend de toute évidence à devenir presque exclusivement pour l'homme moderne.

Par ailleurs, le terme d'« éclat » qui clôt le passage cité illustre le cheminement intellectuel qui aboutit à cette représentation mythique : dans l'élaboration – mythique, puis littéraire – de la métamorphose, l'imagination est avant tout éveillée par un détail, par une caractéristique spécifique du laurier, et le récit remonte en quelque sorte de l'effet à la cause pour mener à une explication de ce détail devenu un emblème de la plante. En expliquant un « éclat » extraordinaire par la transformation originelle d'une jeune nymphe extraordinairement belle, la métamorphose élargit la cause d'une partie à la cause du tout : elle fonctionne comme une synecdoque.

D'une communication verbale à une communication intuitive

Par ce fonctionnement particulier, chez Ovide, toute chose présente dans la nature signifie jusqu'à son origine, renvoie à la métamorphose qui est la cause de cette présence. Bien plus, pour Ovide, la métamorphose semble être un principe dynamique qui ne peut avoir d'autre moteur qu'une volonté divine. Saisie en acte, au moment où Daphné n'est pas encore laurier mais déjà plus tout à fait nymphe, la métamorphose est un signe surnaturel de la présence du divin.

Ainsi la nymphe devenue laurier ne "parle" pas au sens strict du terme, dans la mesure où le végétal qui est le terme final de la métamorphose n'est pas doué de parole. On peut cependant considérer que cette capacité sous-jacente à signifier toujours plus que ce qu'il est simplement reste une faculté constante du terme final de toute métamorphose. Chez Ovide, le laurier réfère à la métamorphose de la nymphe, et sur un second plan la métamorphose réfère au

⁴ Ovide, *Les Métamorphoses*, Folio, Gallimard, 1992, traduction de G. Lafaye, livre I, 61-62.

dieu qui l'a provoquée. C'est là une conception singulièrement moderne du signe ; une conception presque symboliste : on trouve cela chez Baudelaire dans le sonnet « Correspondances »⁵ entre autres pièces ; de même que chez E.T.A. Hoffmann dans le conte du « Vase d'Or ».⁶ C'est l'idée d'une communication sensible avec la nature ; et dans le même temps c'est l'idée d'une autre forme de communication dans la métamorphose : s'il y a communication, c'est une communication subtile, intuitive, presque animiste, une communication non-verbale qu'il faut trouver dans le processus même et non dans les facultés du sujet.

Peut-être l'un des fondements originels du mythe de la métamorphose est-il celui-ci : le constat d'une communion perdue avec la nature que la métamorphose pourrait rétablir – le terme de *communion* semble plus adéquat que celui de *communication* pour rendre compte de la saveur de cet Éden perdu. Homère, Eschyle et Sophocle, mais aussi Hérodote et Denys d'Halicarnasse en ont donné un exemple : il s'agit de l'Oracle de Zeus à Dodone, où les prêtresses de Zeus écoutent les roucoulements des colombes, le bruit des amphores d'airain suspendues aux branches, ou le bruissement des feuilles de chêne.⁷ Comme les chênes oraculaire de Dodone, la métamorphose parle à l'homme : elle parle de la langue primordiale dans laquelle elle s'enracine, elle parle des dieux, des origines, de la genèse du monde. De manière oblique, c'est peut-être J.L. Borgès qui a le mieux su définir cette communion, ce mode de communication intuitive d'une métamorphose qui veut dire l'ineffable :

« La musique, les états de félicité, la mythologie, les visages burinés par le temps, certains crépuscules et certains lieux veulent nous dire quelque chose, ou disent quelque chose que nous n'aurions jamais dû perdre, ou sont sur le point de nous dire quelque chose ; cette imminence d'une révélation qui ne se produit pas est, peut-être, le fait esthétique. »⁸

Il y a dans la métamorphose à la fois une parole virtuelle et un processus réel ; et le fait esthétique, c'est le lien entre processus et parole, ce qui fait que toute mutation contient toujours plus que la mutation, qu'elle est « sur le point de nous dire quelque chose ». Ce lien entre le processus et une signification qui se fonde en lui mais le dépasse, ce lien qui est le fait esthétique de la métamorphose, est encore explicité par la figure du devin Protée chez Homère : de retour de

⁵ Charles Beaudelaire, *Les Fleurs du mal*, sonnet IV.

⁶ E.T.A. Hoffmann, *Contes*, Folio, Gallimard, 1990.

⁷ Sur l'oracle des chênes de Dodone, voir le chant XIV de l'*Odyssée* d'Homère (entretien d'Ulysse avec Eumée, v. 328) ; voir aussi Eschyle, *Prométhée enchaîné*, v. 832 et Sophocle, *Œdipe roi*, v. 900.

⁸ Jorge Luis Borgès, « La grande muraille et les livres », *Cahiers de l'Herne*, Le Livre de poche Biblio Essais, 1981, 80.

Troie, Ménélas veut connaître de la bouche du roi devin le moyen de regagner sa patrie, et il ne peut accéder à la parole oraculaire qu'après avoir assisté aux métamorphoses successives de Protée⁹ : toute métamorphose apparaît alors comme un rite nécessaire, comme une initiation ésotérique à la parole. Comprendre le fait esthétique que représente la métamorphose, c'est en comprendre la dualité fondamentale : parce qu'elle est à la fois transformation et signification de cette transformation, à la fois mythe et parole virtuelle, évanescence, elle est à la fois *mythos* et *logos*.

La métaphore incarnée

Ajoutons que par sa qualité essentielle de mythe, la métamorphose se prête à cette remarquable définition de Todorov :

*« Le surnaturel commence à partir du moment où l'on glisse des mots aux choses que ces mots sont censés désigner. »*¹⁰

Cette proposition mène à l'essence de toute métamorphose, de même qu'elle éclaire la façon dont, de parole virtuelle, la métamorphose peut devenir parole réelle incarnée. En d'autres termes, il n'est pas inutile d'évoquer l'alchimie linguistique par laquelle la métamorphose se donne comme l'incarnation d'une métaphore dans un processus étiologique et poétique. Le statut de la métaphore dans le récit doit alors être évoqué : comprise comme une analogie subtile rapprochant deux éléments, la métaphore s'enracine nécessairement dans deux espaces différents ; d'une part l'espace de la narration, qui comprend le premier terme de la métaphore, terme inséré dans une progression logique ; d'autre part une fissure ouverte dans le récit par l'apparition du second terme, terme qui ne découle pas du fil de la narration. La métaphore est une image qui superpose à l'espace initial du récit un espace imaginaire où s'exprime, de manière instantanée, la sensibilité poétique de l'écrivain.

Une page du philosophe Ernst Cassirer rend compte de manière un peu indirecte, des liens complexes entre métaphore, mythe, et métamorphose :

*« Tout se passe comme si, par l'isolement de l'impression, par sa séparation d'avec le tout de l'expérience ordinaire et quotidienne, une condensation extrême avait lieu en elle en même temps qu'un puissant accroissement intensif et comme si, grâce à cette condensation, il en sortait alors la figure objective du dieu, par une sorte de jaillissement. »*¹¹

⁹ Homère, *Odyssée*, chant IV (séjour à Lacédémone).

¹⁰ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, collection « Poétique ».

¹¹ Ernst Cassirer, *Langage et mythe*, éd. de Minuit, 51.

Ces mots, appliqués aux noms de dieux, s'appliquent également à la métaphore, qui naît d'une impression isolée dans la narration – ainsi les métaphores d'Elstir chez Proust¹² – et qui jaillit littéralement du texte. Cassirer ajoute par ailleurs que cette « manière intuitive de figurer » est propre au mythe. Il faut alors sans doute admettre que l'espace auquel ouvre la métaphore est un espace proprement mythique, au sein duquel cette métaphore peut s'incarner dans une métamorphose : on "glisse" alors du mot à la chose.

L'exemple le plus explicite est celui de Gregor Samsa chez F. Kafka¹³ : la nuit qui précède sa métamorphose, Gregor fait de mauvais rêves. Risquons une interprétation de cet indice : le terme d' « insecte » pourrait n'être d'abord que l'élément comparant d'une métaphore du caractère essentiel de Gregor, mais cette métaphore est traitée comme un fait réel.

La « métamorphose », sujet du livre, est donc avant tout la métamorphose d'une métaphore, d'un mot en une chose : Kafka mettrait alors en récit l'incarnation d'une métaphore. La langue d'Homère offre aussi de nombreux exemples de ce phénomène : lorsque Homère écrit « Achille sur pieds ailés », ou « Ajax au casque d'airain », il présente en fait un état de langue intermédiaire, oscillant entre « Achille » et « oiseau », c'est-à-dire une langue comprenant des expressions métaphoriques propres à s'incarner dans des métamorphoses. Peut-être chez Homère ces quelques expressions très imagées ne sont-elles autre chose que des métamorphoses avortées ou abandonnées, des demi-métamorphoses que l'évolution linguistique et l'imagination mythique n'ont pas achevées.

Le paradoxe d'une communication improbable

Constat empirique d'une dégradation

La métamorphose est presque toujours, en littérature, présentée comme une perversion et une dégradation du sujet, dégradation non seulement physique mais aussi, et surtout, dégradation de ses facultés de communication avec le monde extérieur. De toute évidence la communication verbale ne survit pas à la mutation : on relève cette privation de parole chez Apulée,¹⁴ dans la plupart des métamorphoses d'Ovide, qu'elles soient bienveillantes ou malveillantes, et de façon plus manifeste encore chez Kafka. Dès la première phrase de *La Métamorphose*, Gregor se trouve métamorphosé, et par un procédé qui lui est propre, Kafka omet de mentionner les causes de l'effet présenté :

¹² Marcel Proust, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, II, Garnier-Flammarion, 1987, 222-229.

¹³ Franz Kafka, *La Métamorphose*, Garnier-Flammarion, 1988, traduction de B. Lortholary.

¹⁴ Apulée, *L'Âne d'Or ou les métamorphoses*, Folio, Gallimard, 1958.

« En se réveillant un matin après des rêves agités, Gregor Samsa se retrouva, dans son lit, métamorphosé en un monstrueux insecte. »

Plus loin, Gregor s'explique à travers la cloison de sa chambre avec le fondé de pouvoir venu s'inquiéter des raisons de son absence au travail ce matin-là. La longueur de la plaidoirie de Gregor laisse croire qu'il est entendu et compris : sa réponse au fondé de pouvoir occupe presque une page entière,¹⁵ sans ruptures du discours, sans interférences d'outre-cloison. Mais dès la page suivante, le fondé de pouvoir lève le doute :

« Avez-vous compris un traître mot ? »

C'est en ces termes qu'il entérine, dans le début de l'ouvrage, la dégradation totale de Gregor : son incapacité à parler est dévoilée par les mots d'un autre ; ce sont les paroles du fondé de pouvoir qui, juxtaposées à la longue plaidoirie précédente, en font percevoir la vanité. Et l'on comprend rétrospectivement que cette plaidoirie n'a pu être autre chose qu'un monologue intérieur long et tourmenté, désespéré, ne signifiant qu'une chose : l'envie de Gregor de se trouver encore et toujours, dans le langage, une ressemblance avec les autres, ceux de derrière la cloison.

Pour qu'il y ait communication, il est nécessaire que soient en présence au moins deux interlocuteurs, dont l'un est émetteur (c'est le locuteur) et l'autre (l'auditeur) est récepteur du message.¹⁶

L'ambiguïté porte sur la nature de ce message. Chez Kafka, le message verbal est rendu inopérant, et cette rupture du lien entre le locuteur et l'auditeur est clairement symbolisé par la cloison qui sépare Gregor du fondé de pouvoir et de sa famille, qui ne perçoit rien d'autre qu'une « voix d'animal », un message altéré. S'en suit-il, lorsque tombe cette cloison, que la communication soit rétablie ? Les soins prodigués, les punitions, les conflits familiaux sont-ils des formes de messages ? Il serait certes possible d'y voir une sorte de communication, mais alors où refluerait la signification ? Ce que l'on peut dire avec certitude, c'est que la métamorphose invalide la communication verbale, et que peut-être les liens qui subsistent entre le sujet et son entourage relèvent plus d'une interaction sociologique classique – avec heurts, frictions, punitions et récompenses – que d'un véritable échange de sens explicite ou implicite. Ce qui est central dans l'ouvrage de Kafka, c'est l'incompréhension mutuelle. Dès lors l'échange se déplace vers le lecteur, qui comprend qu'une seconde métamorphose est en jeu, celle du noyau familial.

¹⁵ Franz Kafka, *op. cit.*, 35.

¹⁶ Voir note 2.

Subtilité du Calife-Cigogne

Par delà ce constat empirique d'une dégradation de la communication – et en premier lieu de la communication verbale – il est remarquable que la métamorphose se donne souvent, de prime abord, comme la promesse d'une exacerbation des facultés de communication. Ainsi chez Apulée,¹⁷ Lucius est-il poussé par sa seule curiosité. Il en est de même dans la nouvelle de W. Hauff,¹⁸ le « Calife-Cigogne » dont M. Babits reprend le titre exotique : avides de s'envoler, et plus encore de comprendre ce que se disent deux cigognes aperçues lors d'une promenade, le calife de Bagdad et son vizir se métamorphosent par le pouvoir de la poudre noire contenue dans une étrange tabatière. La curiosité, la volonté de faire l'expérience d'une communication nouvelle et insolite, et la certitude d'accroître des facultés de communication limitées aux facultés humaines : ce sont là certaines ambitions qui motivent la métamorphose et qui, par suite, sont logiquement sanctionnées par l'effet inverse. Car la métamorphose volontaire est signe d'*hybris*, de démesure orgueilleuse ; c'est en définitive l'aspiration sacrilège à une omniscience divine.

Sans doute la modernité et l'originalité de M. Babits résident-elles dans l'abolition de cette dimension punitive dans le traitement particulier qu'il fait de ce thème du « calife-cigogne ». ¹⁹ De fait, s'il y a une parenté entre W. Hauff et M. Babits, elle n'excède guère le titre de l'œuvre. Elemer et son double, le Commis, ne se rencontrent ni ne communiquent jamais autrement que par un échange confus de sensations. À l'inverse de la nouvelle de Hauff, chez Babits, la métamorphose d'Elemer est répétitive, et la dualité fantastique du jeune garçon ne se résout jamais dans un retour à l'unicité originelle de sa personnalité. La vie du Commis et celle d'Elemer alternent, mais ne se recoupent jamais ; l'une est marquée par l'indétermination la plus opaque – le Commis n'a pas de nom, ni les autres personnages, ni les lieux –, l'autre, en revanche, présente tous les aspects narratologiques traditionnels de la vie d'un personnage de roman. Pour que l'un prenne vie, il faut nécessairement que l'autre soit endormi. Ainsi le locuteur et l'auditeur d'une hypothétique communication entre les deux termes de cette figure double ne sont jamais face à face. On retrouve ce dysfonctionnement fondamental, sur le plan formel, suggéré par une écriture qui va en s'accélégrant, basculant sans cesse et de plus en plus rapidement d'un personnage central à l'autre qui n'en est que l'émanation mortelle. L'écriture s'emballe et le texte, comme la personnalité d'Elemer, se dissout dans cette alternance incessante. On comprend que toute communication verbale soit, dans cet ouvrage, rendue

¹⁷ Apulée, *op. cit.*.

¹⁸ Wilhelm Hauff, *La Caravane*.

¹⁹ Babits, *op. cit.*.

impossible entre Elemer et le Commis. Mais peut-être s'agit-il d'une communication plus subtile. Car la question posée par le *Calife-Cigogne* est la suivante : si l'unité de la conscience est rompue, ses diverses parties sont-elles encore en relation, et par quel canal ? Il y a dans le roman de nombreux exemples d'échanges de sensations entre ces deux parties d'une même conscience que sont Elemer et le Commis ; ainsi :

« L'autre garçon était Fazekas (...). De sombres pressentiments s'emparaient de moi en le regardant, comme s'il évoquait quelque chose de nuisible.

Tout prêtait à penser que quelque chose de terrible se trouvait quelque part dans les profondeurs de ma mémoire, qui me dévoilerait le monde sous d'autres couleurs, seulement j'ignorais ce dont il s'agissait. »²⁰

Le *Calife-Cigogne* est l'histoire de la métamorphose d'une conscience qui se scinde en deux parties antithétiques, en annulant toute possibilité d'échange verbal, mais en préservant une sorte de dialogue subtil et intuitif entre Elemer et le Commis par le biais d'une mémoire partagée. La mémoire, chez Babits, est le seul canal par lequel subsiste une forme de communication dans la métamorphose.

L'évacuation paradoxale de la parole

La communication verbale, en revanche, chez Babits comme chez nombre d'auteurs précédemment évoqués, est directement altérée par la métamorphose ; bien plus, c'est sans doute la première et la plus importante des fonctions dégradées. Et il faut comprendre combien cette observation est paradoxale : la métamorphose, qui n'est sans doute rien d'autre que l'incarnation d'une parole – la métaphore – détruit le privilège du langage chez le sujet métamorphosé. Tout se passe comme si le phénomène de métamorphose privait le sujet de la parole pour se l'approprier. C'est d'ailleurs une interprétation possible de la métamorphose de Gregor Samsa : il ne peut faire comprendre à sa famille ce qui lui arrive qu'en montrant sa dégradation ; il ne peut plus dire le mot mais seulement montrer passivement la chose, et c'est en quelque sorte la métamorphose elle-même qui signifie. À quelques exceptions près,²¹ l'altération de la communication verbale propre à la métamorphose objective celui qui se trouve métamorphosé : il n'est plus que l'instrument d'une signification qui le dépasse. La communication est réduite, parfois à néant si rien ne vient remplacer la parole : parfois à un échange très diffus de pressentiments et de sensations –

²⁰ Babits, *op. cit.*

²¹ Notamment les suicidés de Dante dans le chant XIII de l'*Enfer*, ou les fils métamorphosés en cerfs, dans la *Cantate Profane* de Bartók, que leur père continue à comprendre.

mais dans la plupart des métamorphoses, la transmission de sens est de toute façon rendue impossible.

Permanence tragique de la pensée

L'aspect tragique de cette situation est renforcé par la permanence, chez le sujet de la métamorphose, d'une pensée saine. Seule la parole semble invalidée, seul l'aspect physique peut éventuellement varier, mais jamais la métamorphose ne porte atteinte à la lucidité du personnage. Ainsi Lucius ou Gregor Samsa continuent-ils à penser en êtres humains, indépendamment de la dégradation qui leur est infligée. En ce sens, la métamorphose doit être prise comme un phénomène qui nie la nécessité d'un lien entre le langage et la pensée : Lucius et Gregor ne peuvent parler une langue articulée, mais ils gardent une pensée articulée.

On trouve déjà cette permanence spirituelle chez Homère, lorsque les compagnons d'Ulysse sont métamorphosés en porcs par la déesse Circé :

*« Des porcs, ils avaient la tête, la voix, les soies, le corps ; mais leur esprit était resté le même qu'auparavant. Ainsi ils pleuraient, enfermés, et Circé leur jetait à manger farines, glands, cornouilles, la pâture ordinaire des cochons qui couchent sur le sol. »*²²

La combinaison par la métamorphose d'une privation de parole et d'une conservation des facultés intellectuelles a une conséquence, et une fin : la conséquence, c'est l'enfermement du sujet aussi sûrement que dans un cachot, la solitude. Et la finalité, c'est un éclairage mutuel, tant il semble que la conservation de facultés mentales saines soit l'une des clés de la compréhension du phénomène concomittant de privation verbale. Le sens qu'il convient d'accorder à cette privation est à chercher dans l'enfermement solitaire du sujet pensant, que sa métamorphose ne renvoie qu'à lui-même.

Dédoubllement et introspection

Le double chez Mihály Babits

Le double est sans doute la figure la plus explicite d'une métamorphose qui, parce qu'elle abolit tout lien verbal – et souvent tout autre lien, même intuitif – du sujet avec l'extérieur, mais laisse intacte la pensée, renvoie le sujet à lui-même.²³ En d'autres termes, le double apparaît comme une sanction psychologique,

²² Homère, *Odyssée*, chant X, Garnier-Flammarion, 1965, traduction de M. Dufour et J. Raison, 149.

²³ En simplifiant à l'extrême, il est à la rigueur possible de soutenir que le phénomène du double, au-delà ou en deçà des interprétations psychanalytiques que l'on peut en donner, figure une sorte de métamorphose par "mitose" pathologique ou cathartique de la conscience.

surnaturelle ou parfaitement rationnelle selon l'angle choisi pour l'interpréter, appliquée au sujet qui n'a su mener en lui l'investigation rétrospective qui fonde l'identité et donc l'unicité du personnage. Ce n'est pas un anthropomorphisme projeté sur le héros de roman ; c'est une appréhension du héros de roman comme symbole et lieu de cette carence et de cette rupture.

Chez Mihály Babits, Elemer est en premier lieu l'unique personnage central du livre, et le dédoublement, lorsqu'il investit peu à peu la narration, n'est d'abord évoqué que de manière allusive :

*« On me décocha un coup de pied. Coup qui me fut porté par un pied nu, je le sentis, mais ce qui est le plus curieux c'est que je ne trouvai à cela rien de particulier. J'ouvris les yeux : il faisait sombre, ce que je trouvais également tout à fait normal. Le tout ne dura qu'un instant. »*²⁴

On retrouve dans ces phrases, comme chez Kafka, cette surprenante absence de surprise devant l'irruption du fantastique, absence qui renforce encore le fantastique. Dans le *Calife-Cigogne*, la banalité apparente du dédoublement s'amplifie, si bien que la métamorphose devient incontestable aux yeux même d'Elemer :

*« Ce soir-là j'eus de nouveau grand-peur de m'endormir. Ce soir-là je m'éveillai de nouveau dans mon autre vie. »*²⁵

Au regard de ces quelques constatations, une lecture possible de cet ouvrage est la suivante : le dédoublement d'Elemer serait la nécessité, signifiée au sujet dédoublé de manière impérieuse, d'une pratique introspective. Le roman serait alors une longue métaphore de la solitude, du solipsisme absolu d'un personnage qui se dissocie sous l'action d'une double carence : le manque de contacts directs avec la réalité extérieure :

*« Je ne me souciais pas d'eux, je n'attachais aucune importance à leur amitié »,*²⁶

dit Elemer à propos de ses camarades de classe ; et plus encore le manque de connaissance de sa propre réalité intérieure. Le dédoublement viendrait alors comme sanction de ces défaillances.

Le double chez F.M. Dostoïevski

Le romancier russe souligne lui aussi cette carence introspective dans *Le Double*.²⁷ Dès l'apparition du personnage principal, son discours hésitant et son

²⁴ Babits, *op. cit.*, 32.

²⁵ Babits, *op. cit.*, 118.

²⁶ Babits, *op. cit.*, 14.

élocution redondante préfigurent l'irruption ultérieure du double. Il s'agit là en somme d'un discours analogue à celui d'Écho, la nymphe mythique amoureuse de Narcisse²⁸ : elle ne peut communiquer, par suite d'une punition divine, qu'en répétant – c'est-à-dire en redoublant – certaines syllabes finales déjà prononcées, déjà existantes. La nymphe se métamorphose peu à peu en une simple voix, mais une voix altérée, amputée de sa faculté créatrice. Chez Dostoïevski, il y a une dégradation similaire du discours de M. Goliadkine, incapable d'un jugement lucide sur lui-même : dans chacun de ses monologues, le héros envisage tout et son contraire, il tergiverse, tente de se rassurer à bon compte, et en définitive ne fait que réitérer sans cesse un discours plaintif et complaisant. La métamorphose tend vers le double comme Écho tend vers une simple voix : elle perd son corps, elle perd son aspect tangible, matériel.

Dans le récit de Dostoïevski, le double de M. Goliadkine existe donc avant tout dans les redondances de son discours : il y a comme une surcharge matérielle, un entassement de signifiants, parallèle à une dégradation sémantique – ce que dit Goliadkine tend à perdre toute signification –, et cet écart entre les deux pôles du signe appelle un lien psychologique ordonnateur. On peut alors établir une sorte de gradation mythique et historique qui mène à Dostoïevski. Dans la *Genèse*, Dieu crée par la parole, le Verbe est créateur ; chez Ovide, Écho crée par la répétition signifiante ; M. Goliadkine, dans le roman de Dostoïevski, est le terme de cette filiation : par la répétition, il vide le langage de son sens, les redondances incohérentes se substituent définitivement au pouvoir créateur de la parole. Avec Goliadkine, le langage n'est plus qu'une coquille vide.

La fonction du double

Pour M. Babits comme pour F.M. Dostoïevski, le double semble être la création ex-nihilo de l'interlocuteur manquant au personnage central du roman. De fait, le double permet la reconstruction d'une communication cohérente chez Dostoïevski – sous la forme d'un dialogue virtuel entre Goliadkine et son double, qui vient remplir le vide de la coquille –, et l'irruption de l'autre dans les préoccupations d'Elemer chez M. Babits. Le phénomène de dédoublement est donc une véritable sanction, et ce à plusieurs titres. D'une part, il apparaît comme sanction de l'impossibilité presque pathologique des personnages à rassembler en une seule conscience les deux termes nécessaires de l'échange verbal virtuel qu'est le monologue intérieur. D'autre part, le double est – du moins chez Dostoïevski mais peut-être en va-t-il de même chez Babits, sur le mode d'un partage entre un angélisme studieux et une attirance paradoxale pour la fange – sanction de l'impossibilité du héros à accepter la dualité fondamentale de son

²⁷ Fiodor Mikhaïlovitch Dostoïevski, *Le Double*, Folio, Gallimard, 1969, traduction de G. Aucouturier.

²⁸ Ovide, *op. cit.*, livre III, 117-123.

esprit, partagé entre une volonté paranoïaque de sincérité et de vérité – il ne cesse de répéter qu'il n'est pas un « intrigant » tout en soupçonnant des intrigues partout – et une ambition à laquelle ne nuiraient pas quelques compromissions.

Si l'on prend enfin le parti de considérer le double comme l'alter-ego virtuel indispensable à toute communication introspective, il est compréhensible que l'entourage de M. Goliadkine, qui se résume à son domestique et à ses collègues de bureau, ne soit pas surpris par la matérialisation d'une réplique du héros. De fait, la surprise serait une réaction naturelle face à un phénomène surnaturel, que Dostoïevski ne semble pas vouloir considérer comme tel. Ce que l'auteur semble plutôt vouloir montrer, c'est que le dédoublement n'est qu'une métaphore des deux termes naturels, regroupés en une seule conscience, du monologue introspectif. Et cette formulation reste pertinente dans le cas d'Elemer dont l'âme, elle aussi antithétique – blanc/noir, riche/pauvre, raisonnée/instinctive –, se dissocie sous l'action corrosive de son solipsisme.

À la fois incarnation d'une parole et impossibilité d'une parole adressée à un autre qu'à soi-même – et donc nécessité de l'introspection –, la métamorphose semble caractérisée par un déséquilibre incessant et mouvant, hypothéquant une forme de communication le plus souvent verbale au profit d'une autre, plus fantastique, intuitive ou animiste, ou au profit d'aucune.

La métamorphose a elle-même connu de nombreuses mutations dans les traitements qu'en ont donné divers auteurs, à diverses époques. La modernité, en particulier, semble avoir pris pour figure privilégiée de la métamorphose la figure du double. Peut-être cela traduit-il le passage d'une volonté étiologique, telle qu'elle se manifeste chez Ovide par exemple, à une volonté plus psychologique, une exploration des rouages et des obscurités de l'âme humaine. À cet égard, Kafka est certainement moderne : il met en scène de façon originale une véritable métamorphose antique – avec dégradation corporelle – pour en faire une figure du double, l'insecte n'étant sans doute pas autre chose qu'une matérialisation fantastique du versant obscur de l'âme de Gregor Samsa. Moderne, Mihály Babits ne l'est pas moins, puisque dans le *Calife-Cigogne* le Commis peut être appréhendé comme une sorte d'équivalent de l'insecte de Kafka : aussi bien, le Commis est une métaphore de cette dualité un peu manichéenne de l'âme d'Elemer, et Elemer meurt de ne pas accepter cette obscurité en lui.

Les paradoxes d'une réécriture : *Le cheval meurt et les oiseaux s'envolent* et les *Vagabondages* de Lajos Kassák

Il peut sembler paradoxal qu'un poète dadaïste cache un écrivain réaliste. Tel se révéla pourtant Lajos Kassák, auteur du *Cheval meurt et les oiseaux s'envolent*¹ et des *Vagabondages*,² troisième partie de son autobiographie *La vie d'un homme*. Ces textes, que leur genre, leur style, leur longueur, et leur période d'écriture semblent devoir irrémédiablement séparer, ont en commun et leur auteur, et leur prétexte. C'est en effet au voyage effectué par Kassák en 1909 et relaté dans *Vagabondages* que se réfère *Le cheval meurt et les oiseaux s'envolent*. Ce voyage s'étant fait à pied, ce n'est pas tant son but que son déroulement qui en fit la substance. Kassák resta d'ailleurs peu à Paris où il se rendait sur les traces d'Ady et, comme lui, à la poursuite d'Apollinaire. C'est seulement treize ans plus tard, en 1922, qu'il rédigea *Le cheval meurt...*, et, peu après, entre 1924 et 1927, les *Vagabondages*. La distance qui s'instaure inévitablement entre un événement et son récit est, dans le cas de Kassák, d'autant plus importante qu'un long intervalle sépare les deux.

Plus que le voyage en lui-même, ce sont ses deux récits qui seront envisagés dans le cadre de cet article dont le but est de s'interroger sur le sens à accorder au caractère répétitif de l'œuvre de Kassák, les *Vagabondages* se présentant, pour ce qui est du récit, comme une réécriture quasi-immédiate du *Cheval meurt...* Si le poème apparaît comme le phénomène courant d'une écriture subséquente à un événement, tel n'est pas le cas des *Vagabondages*. L'enjeu est donc de tirer leçon de la coexistence, sur un même sujet, de ces deux points de vue, les deux textes constituant un redoublement, malgré les différences fondamentales qui les séparent. S'en tenir à la spécificité des œuvres, ainsi que leur autonomie paraît y inviter, limiterait beaucoup trop l'analyse pour qu'une telle attitude puisse réellement être adoptée. Il s'agit donc de les rapprocher autant que possible, afin d'en mettre en évidence les similitudes et les écarts irréductibles, dans une perspective analytique.

¹ *Le cheval meurt et les oiseaux s'envolent*, Éditions Fata Morgana. Cette édition étant dépourvue de pagination, aucune référence précise ne pourra être donnée lors des citations du poème.

² *Vagabondages*, Éditions Corvina, Budapest, 1972.

De la contradiction...

La différence entre les genres littéraires adoptés par Kassák offre un premier champ d'investigations. Une interprétation semble possible qui voudrait qu'après avoir transcrit dans *Le cheval meurt...* ses sensations brutes, Kassák ait ressenti le besoin de clarifier, d'analyser son expérience, et que cette réflexion ait produit les *Vagabondages*. Si cette thèse se présente d'emblée comme sujette à caution pour ce qui est du poème, ne serait-ce qu'à cause des nombreuses années qui le séparent du voyage, les contradictions patentes entre le poème et l'autobiographie incitent à la suivre dans l'interprétation des rapports qu'ils entretiennent. Il semble que ce soit dans un effort d'objectivité que Kassák opère des "restitutions". Le poème met au compte de Kassák l'idée qu'« il faudrait scier les mains noires des compagnons ». Dans l'autobiographie, l'expression de ce souhait anarchiste est attribuée au second compagnon de voyage de Kassák, Szittyá, lequel décrète : « Il faut tout simplement détruire les machines, il faut mettre le feu aux grands magasins, et le problème sera résolu ».³ Certes, il n'est pas exclu que Kassák se soustrait ainsi au danger d'être accusé de non-conformité à l'idéologie socialiste. Mais cette hypothèse n'est pas incompatible avec l'interprétation selon laquelle Kassák, rétablissant la vérité, ferait œuvre d'humilité, puisqu'il n'est plus dans l'autobiographie, qu'un jeune homme qui découvre les idées révolutionnaires.

Il apparaît de même, à la lecture de l'autobiographie, que Kassák se serait illégitimement approprié, dans le poème, les idées avant-gardistes relatives à la poésie de la modernité. Si, dans le poème, l'affirmation « nous allons voir les oiseaux électriques » est de Kassák, dans l'autobiographie, il parle d'oiseau, et Szittyá se moque de lui en répliquant : « J'ai toujours détesté ce sentimentalisme. Il n'y a que les paysans pour s'amuser de ces bêtises. Les jouets de l'homme moderne, ce sont les avions. »⁴ Kassák se débarrasse donc de son vernis révolutionnaire, au risque de paraître moins intelligent. Soit prudence politique, soit quête de la vérité, Kassák choisit, d'une œuvre à l'autre, de se décharger.

... au désaveu

Et si, à travers ces exemples qui font apparaître Kassák moins à son avantage, les restitutions se faisaient au profit de Szittyá, d'autres sont effectuées au profit des événements, de la vie même. Ainsi, le cynisme qui s'exprime dans

³ Toutes les notes concernant *Vagabondages* seront spécifiées comme suit : le numéro du chapitre, puis la page de la citation. Ici : 14, 118 signifie donc que l'extrait est emprunté au chapitre 14, à la page 118.

⁴ 15, 125.

des affirmations comme qu'est-ce que c'est encore « les liens familiaux / on allonge son nombril avec n'importe quel ruban de soie », et que le lecteur du poème prend pour une forme de l'indépendance d'esprit de Kassák, est traité comme une caractéristique des vagabonds dans l'autobiographie. « Nous arrivâmes à Passau. Nous étions déjà des durs, cyniques et sans vergogne. »⁵ De même, le caractère novateur des visions de Kassák n'est plus présenté comme étant seulement de son fait : « Ce n'est pas pour rien que nous étions amoureux du fantastique : à nous, toutes les choses ne montraient que leur envers. »⁶ Kassák remet en cause sa propre originalité lorsque, proclamant l'objectivité absolue de son regard, il nie son style.

Si le premier exemple pouvait inciter à le suspecter de s'innocenter à bon compte, tel n'est pas le cas du second. Plus que son expérience, il semble renier par ces contradictions la version donnée dans *Le cheval meurt...* de ses vagabondages. Il semble faire implicitement retour sur ce poème pour le désavouer, cherchant par là à retrouver la vérité du jeune homme qu'il était, avec ses faiblesses que le poème aurait occultées. Mais ces contradictions sont particulières, en ce sens que toutes elles impliquent la personnalité de Kassák jeune et posent l'insoluble problème de l'inné et de l'acquis.

Évictions

Il est une autre forme de restitution, qui n'implique plus directement Kassák, et qui, de ce fait, fait apparaître encore plus clairement la contradiction créée entre les deux textes par toute restitution. Si, dans le poème, c'est la femme du cordonnier qui complimente Kassák ; « elle disait que j'avais de très beaux cheveux », c'est, dans l'autobiographie, le personnage ambigu Herr Potyke : « Vous avez de beaux cheveux, dit-il, et il me caressa paternellement. »⁷ Mais Herr Potyke est totalement évacué du poème.

Une autre contradiction naît d'une éviction : ce n'est plus un personnage, mais les attermoissements des vagabonds qui sont effacés du poème. Dès le début, le but du voyage est clairement posé, et nulle part il n'est remis en cause : « 25 avril 1909 / je voulais aller à pied à Paris avec le sculpteur sur bois » alors que cette décision prend forme progressivement dans l'autobiographie, où elle apparaît donc comme le fruit d'un mûrissement. On trouve d'abord « Je n'aurais pas su dire exactement ce qui m'incitait à partir, et vers où (...) »,⁸ puis : « En fin

⁵ 4, 30.

⁶ 20, 167.

⁷ 9, 75.

⁸ 1, 5.

de compte, notre but, c'était Paris. »⁹ et « Nous ne pensions ni l'un ni l'autre à nous embaucher. Quand il en était question entre nous, nous nous mettions à parler tous les deux sans rire de Paris. »¹⁰ Intervient encore, à chaque période de détresse, une remise en cause véhémement du projet, expression du désarroi des deux vagabonds. « Tu sais très bien que *Paris n'est pas notre but*. »¹¹ ou encore « Nous traînions sur la route au petit bonheur, sans but. »¹² L'impression de certitude produite par le poème est en contradiction avec les hésitations et les doutes récurrents dans l'autobiographie. Kassák a pu procéder à ces évictions dans un but de simplification. Le poème n'aurait pas, comme l'autobiographie, la fonction de poser les problèmes que durent affronter les vagabonds, comme, dans ce cas, l'ambivalence des sentiments. Tandis que l'esthétique de l'autobiographie comprendrait les incohérences humaines, la pureté de la langue poétique, son immédiateté, s'accommoderait mal de ce qui est mêlé. Par ailleurs, le poème étant beaucoup plus court que l'autobiographie, il est inévitable que certains épisodes aient été supprimés.

La vérité en question

L'épisode mentionné au chapitre 6 fait l'objet d'une contradiction supplémentaire qui ne peut être mise simplement au compte d'une éviction. Kassák et Gödrös, son premier compagnon de vagabondages, marchèrent un jour pieds nus sous le soleil. Ils eurent ensuite si mal aux pieds que jamais ils ne recommencèrent. Or l'aventure, longuement détaillée dans l'autobiographie, ne trouve pour toute réplique dans le poème que ces deux vers : « nous avons cloué les routes à nos talons nos autres et le soleil / nous suivait dans l'espace de ses jambes kilomètre-or » vers lyriques, ne laissant deviner nulle expérience malheureuse, ni épouvantable douleur.

L'impression produite par les femmes subit le même traitement que la marche sous le soleil. Décrite à la fois comme forte et comme euphorique dans le poème : « parfois nous pouvions à peine gratter nos yeux des chevilles des filles / chaque fois alors des cymbales cinglaient en moi » cette impression n'est plus qu'un désagréable sentiment d'indifférence dans l'autobiographie. « Pour me distraire, quelque temps, je déshabillais par la pensée les femmes qui passaient devant moi en tortillant des hanches et en se pavanant. Je ne m'intéressais qu'à leurs imperfections, à leurs fautes de goût, sans que s'éveillent en moi les désirs

⁹ 3, 28.

¹⁰ 3, 28.

¹¹ 6, 49.

¹² 14, 114.

normaux d'un homme jeune en bonne santé. »¹³ La fonction de ces contradictions est beaucoup plus difficile à déterminer, et peut-être la différence des genres en est-elle l'unique motif. Le poème serait le lieu de la libre expression de l'inconscient, n'exprimant donc que la vérité subjective du moment de l'écriture, et l'autobiographie recherchant une vérité objective relative non plus au présent de l'écriture mais au passé de l'expérience.

La contradiction frappant la première apparition de Gödrös semble a priori devoir invalider cette hypothèse. Gödrös, menteur patenté dans l'autobiographie, est décrit dans le poème comme un messenger céleste : « sur ce le sculpteur sur bois demi-christ arrivait / il était jeune et d'une envahissante odeur de vérité » alors que l'autobiographie le présente comme « (...) Gödrös, cet amateur de mensonges ». ¹⁴ Le poème traduirait l'illusion qui était celle de Kassák, puisqu'il accordait, au début du voyage, sa confiance à Gödrös ; l'autobiographie jugerait le personnage a posteriori. L'adjectif "envahissante" demeure toutefois suspect, et permet de douter du bien fondé de cette remise en cause. Le jugement porté sur Gödrös est identique dans les deux cas si "envahissante" est pris comme ironique. On aurait ici aussi une autocorrection, mais qui n'aurait pas à rétablir la vérité. Sa fonction serait simplement d'explicitation pour le lecteur.

Ce résultat est certainement celui que vise Kassák lorsqu'il rétablit l'ordre chronologique laissé pour compte dans le poème. Comme la confusion à ce sujet est totale dans le poème, il semble illégitime de parler ici de véritable contradiction. L'amalgame des deux compagnons de Kassák, Gödrös et Szittyá, produit un flottement dans la chronologie. Gödrös est sculpteur sur bois, et il n'en est plus question à partir du chapitre 8 où Kassák et lui se séparent. Puis Kassák rencontre Szittyá et, chapitre 21, ce dernier a une crise nerveuse. Kassák le secourt en l'enlaçant : « Je fus incapable de rien trouver de plus sensé : je m'allongeai de tout le poids de mon corps sur le sien secoué de convulsions, et je concentrai toute mon énergie pour forcer l'homme allongé sous moi à se tenir tranquille. »¹⁵ Or le poème attribue cette crise à Gödrös. Il la détaille longuement ; elle se termine sur : « et maintenant tous les deux ils sont couchés en gestation / je vais crever vagissait le sculpteur sur bois je vais crever. » Cette assimilation fait état d'un désordre temporel plus que d'une véritable contradiction. Le rétablissement de l'ordre chronologique est donc une mesure de clarification qui doit servir le lecteur.

¹³ 4, 32.

¹⁴ 1, 5.

¹⁵ 21, 172.

Motivations

La lisibilité de l'autobiographie est largement due à ce qui pourrait être désigné par le terme de "motivation". Le poème recèle de nombreuses images surprenantes, aisément assimilables aux images surréalistes. Elles semblent en effet ne renvoyer à rien d'autre qu'elle-mêmes et avoir pour fonction de produire un choc dans l'esprit du lecteur. En ce sens, elles sont à rapprocher des mots inexistantes et parfois dénués de signification qui parsèment le poème. Or, le rapprochement des deux textes permet d'attribuer à ces images et à ces mots apparemment arbitraires des fondements tout à fait logiques, empruntés à l'expérience. Certaines "phrases" du poème semblent faire allusion à des événements sans qu'il soit possible de déterminer ce qui a pu les motiver, faute d'explications et de transitions. « Qui achète mon paletot disais-je aussi / cinq couronnes qui dit mieux cinq couronnes / et d'un seul coup les chemins dévalaient des montagnes / donc marcher / marcher de nouveau » signifie évidemment que Kassák veut vendre son paletot cinq couronnes. La raison pour laquelle il veut le faire échapper pourtant, simplement faute d'explications. Quant au lien avec ce qui suit, il semble arbitraire, et cela faute de transition, le « et d'un seul coup » demeurant bien obscur. Or au chapitre 17 de son autobiographie, Kassák raconte comment, afin de passer en Belgique, il dut vendre sa pèlerine, car la loi obligeait tout individu se rendant en Belgique à posséder cinq francs. Sa pèlerine vendue, il put reprendre son vagabondage en direction de Bruxelles. À la lumière de cette explication, la mention de cet événement dans le poème ne paraît plus arbitraire ; et l'impression d'incohérence avec la suite ne subsiste plus.

Il en va de même de l'étrange désengagement : « moi je ne suis qu'un poète ballot ce n'est que ma voix qui a du tranchant / qu'est-ce que ça peut faire si quelqu'un transperce / la sorcière de Tumarom avec une épée en papier » : Kassák assista à une bataille de pauvres dans une refuge de mendiants. Tous les malheureux rassemblés étaient monstrueux : « J'avais vu dans mon enfance, sous la tente d'un musée ambulant, semblables silhouettes hallucinantes. L'assassinat de la reine Draga de Serbie, les figures de la femme à queue de poisson et du singe géant ravisseur de femmes me passèrent par l'esprit, mon imagination prit feu, et je me trouvai plongé tout entier en la compagnie de ces monstres humains ».¹⁶ Fasciné par la bataille qui éclate entre eux, il n'intervient pas : « Je sentais que j'aurais dû me jeter entre les combattants avec une effroyable faux, et, sans un mot, mais d'un élan très grave, les faucher tous autant qu'ils étaient. »¹⁷ Ici encore apparaît l'importance du contexte : lorsqu'il est absent, la remarque de

¹⁶ 17, 141.

¹⁷ 17, 141.

Kassák perd tout lien avec la pensée logique ; s'il est rétabli, le fragment de poème perd de son caractère saugrenu.

L'une des images de départ qu'offre le poème peut surprendre dans son détail : « dans notre dos quelqu'un refermait les coulisses. » Cela se présente simplement comme une métaphore de la séparation. Toutefois, les termes ne sont pas sans rappeler le début du chapitre 20 de l'autobiographie. Kassák et Szittyá, afin de prendre le train en fraude, se firent enfermer dans des niches dissimulées dans le châssis des wagons. « Le garde-voie referma la porte sur nous, l'air devint rapidement étouffant à l'intérieur, nous sentîmes que le train démarrait. »¹⁸ De la même façon, deux évocations morbides trouvent leur justification dans l'autobiographie. « Aux arbres des pendus se balançaient » évoque la description de l'asile de nuit de Vienne : « De longs champignons saillaient du mur, nos vêtements, jetés dessus, faisaient sur les murs blancs comme des ombres de cadavres pendus. »¹⁹ De même, « de temps à autre seulement du fond de l'eau des cadavres renfrognés regardaient vers nous » rappelle la pénible traversée en bateau. « Je me levai, et j'avais encore plus froid, je n'avais plus aucun goût à la vie, je me mouvais machinalement presque sans en avoir conscience. Gödrös, comme s'il avait quitté ce monde, dormait d'un sommeil inerte. »²⁰ Ces motivations ponctuelles éclairent le sens du poème, et appellent une généralisation.

Fécondité du rêve

Ce phénomène peut en effet être étendu à l'ensemble des images et des mots apparemment dépourvus de référence à la réalité. Les récits de rêves et d'hallucinations, dans l'autobiographie, suggèrent l'existence d'une origine quasi physiologique aux images les plus surprenantes du poème. « Le rouge n'est pas plus rouge que le blanc » n'est peut-être qu'une vision provoquée par la fatigue physique. « Nous avons fait quatre-vingts kilomètres d'une seule traite, en marchant de jour et de nuit, par des champs brûlés et des ponts usés, et nous avions des visions, et nous sentions des odeurs étranges, et nous voyions des couleurs étranges. »²¹ L'autobiographie, en bornant l'irrationnel, explicite le poème.

De la même façon, faire du rêve raconté au chapitre 1 la figure emblématique des images avant-gardistes du poème paraît légitime : « Maria

¹⁸ 20, 164.

¹⁹ 1, 11.

²⁰ 1, 19.

²¹ 21, 171.

vient de franchir la porte du jardin, menant en laisse au bout d'un ruban un grand lapin domestique de race noble. De l'autre côté, elle a la filature de jute sous le bras, je vois donc qu'elle a les deux mains occupées, et avec deux autres mains, mais pourtant les mêmes, elle me fait des signes amicaux. J'étais content de la voir, et justement je voulais lui demander de me donner le lapin, quand elle se mit à battre des ailes en riant, et le lapin, c'était Jolan, dans un vilain chapeau enrubanné, et ses yeux louchaient affreusement. »²² Le poème semble partir du point où aboutit l'autobiographie ; ce qui revient à dire, du point de vue de la chronologie des œuvres, que l'autobiographie motive les images du poème en les rationalisant. Les métamorphoses du rêve rappellent celles proclamées par Szittyá : « citoyens chantait-il citoyens / les lapins domestiques sont les poules les plus prolifiques et les moulins / passent en fraude des dents de rat dans le blé / n'empêche qu'ils moulent et ce n'est pas pour rien. » La pseudo-logique qui gouverne ce fragment est aisément assimilable à celle des rêves. Une telle assimilation n'aurait aucune légitimité si son unique finalité était de désenchanter le poème. Le propos, certes, n'est pas celui-ci. Ancrer ainsi sa poétique dans le rêve revient à faire du poème l'artefact non du vagabondage lui-même, mais des traces qu'il imprima dans l'inconscient de Kassák. L'autobiographie a donc une action rétrospective sur le poème ; elle rend au rêve et à l'hallucination la part qu'il leur doit.

La musique de Babel

Il serait possible de faire des mots inexistants de purs produits de l'inconscient, et sans doute ne lui sont-ils pas étrangers. Toutefois, rien, dans l'autobiographie, n'y invite. C'est plutôt dans l'expérience des langues étrangères qu'il faut chercher l'origine de ces mots. Kassák ne parlait aucune autre langue que le hongrois, et son vagabondage le conduisit dans des pays germanophones et francophones. Il eut aussi, à mainte reprise, l'occasion de rencontrer des Juifs. Il raconte comment, afin de se faire passer pour Juif, cela lui permettant de bénéficier d'un bon repas et d'un lit gratuit une fois par semaine, il apprit, sans y rien comprendre, une prière en hébreu. « Et nous commençâmes aussitôt la leçon. "Fais bien attention... Borouch ato adonaï elauheinou melech hoaulom hamautsi lechem min hoorets." Je ne compris pas un traître mot du tout. Je regardai bouche bée le vieux vagabond : entre sa moustache et sa barbe remuait une profonde ouverture, et les mots claquaient comme des balles de caoutchouc contre mes oreilles. »²³ C'est donc à la manière des perroquets que Kassák apprit à réciter ces quelques lignes.

²² 1, 8.

²³ 14, 121.

Il semble avoir été fasciné par les possibilités qu'offre la diversité des langues. Nombreuses sont les remarques à ce sujet dans l'autobiographie : « Au poste, l'agent se remit à parler avec de grands gestes, et Gödrös recommença sa lecture du dictionnaire, à laquelle il semblait que personne ne comprît rien. Cela dura de longues minutes, et le policier finit par pousser un hurlement déchirant. Ça pouvait être un juron, mais ce qu'il y a de certain, c'est qu'il nous engueulait », ²⁴ « Il me parla en allemand, et enragea que je ne puisse rien lui répondre. » ²⁵ Il vint à en jouer. Incarcéré en Belgique, il dut dire la prière, laquelle était prononcée en français. Dans l'incapacité de s'exécuter, il proposa de prier en hongrois, ce qui fut accepté. « Une idée infernale me traversa soudain l'esprit. J'attendis que le gardien regagne sa chaire, je fis le signe de croix, comme il est d'usage avant de prier, et je me lançai d'une voix forte, en étirant bien les mots, dans une enfilade sans fin de malédictions et de jurons hongrois. » ²⁶ L'effet comique, sur les prisonniers hongrois, fut immédiat. Quant au gardien, il fut berné. L'expérience, pour amusante qu'elle soit, est surtout révélatrice de l'évolution de l'attitude de Kassák à l'égard de la diversité des langues. Après en avoir été gêné, il finit par s'en amuser.

Les mots sans signification semblent être le terme de ce processus, Kassák créant des mots dans une perspective ludique de fascination. Dans le poème, on relève : « ô turlisette / ô lubli / ô boum BOUM », « papagallum / ô fumigôt / papagallum », « latabagome / ô talatte / latabagome et sinesi. » Kassák n'était pas d'abord un intellectuel, mais un autodidacte. Ceci autorise à penser que c'est l'expérience quotidienne et non la théorie qui est à l'origine de ses inventions de mots sans signification.

L'utilisation incantatoire qu'il fait des noms de villes incite à les rapprocher de ces mots sans signification : « et tout d'un coup / Rome / Paris / Tiflis / Stockholm / Samarkande. » De ces villes inconnues ne subsistent que les noms dans leur étrangeté. Cette poétique n'est pas sans rappeler celle de Blaise Cendrars. *La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*, de neuf ans antérieure au *Cheval meurt...* seulement, s'en rapproche donc par l'époque, mais encore par son sujet (un voyage à travers l'Europe de l'est), et par son style. Les villes rencontrées sont énumérées pour des raisons explicitement sonores : « Entends les sonnailles de ce troupeau galeux Tomsk / Tchéliabinsk Kainsk Obi Taïchet Verkné Oudinsk Kourgane Samara Pensa-Touloune. » ²⁷ Son ignorance des langues a permis à Kassák de vivre une expérience qui a modifié son rapport

²⁴ 2, 15.

²⁵ 2, 21.

²⁶ 19, 160.

²⁷ *Du monde entier*, poésies complètes 1912-1924. NRF Poésie Gallimard, 35.

au langage, puisqu'il a découvert que les phrases ne sont que des suites de sons. C'est toute sa sensibilité de poète qui s'en est trouvée changée. Faire de son autobiographie le produit d'une réflexion perçue comme nécessaire par son auteur est donc légitime.

Réflexions sur un apprentissage

Kassák a voulu faire la lumière sur ses années de jeunesse. Cette idée que les contradictions, rétablissements de l'ordre chronologique et motivations suggéraient est confirmée par l'abondance des analyses qui parsèment les *Vagabondages*, analyses dont il n'y a pas trace dans *Le cheval meurt...* L'autobiographie se présente comme un roman d'apprentissage. Kassák se décrit découvrant les beautés de la nature : « Jusque là, j'avais toujours été indifférent à la nature, et maintenant, de part et d'autre du Danube, je sentais la beauté des collines (...) », ²⁸ puis la peinture : « C'est au fond à cette époque-là que j'ai compris certaines valeurs de la peinture qui m'étaient restées jusque là lettre morte. » ²⁹ Ces découvertes d'ordre artistique se doublèrent d'une maturation psychologique.

Son expérience lui fit rencontrer des gens de toutes sortes. Il approfondit ainsi sa connaissance de la nature humaine et apprit à s'en servir : « Nous avons appris à connaître leur naïve simplicité. » ³⁰ Il apprit aussi à s'analyser avec subtilité. Après avoir dû démontrer son savoir-faire à un forgeron, il fut extrêmement heureux et fier : « Le goût triomphal du travail resta longtemps en moi. » ³¹ Mais il distingue cette joie ponctuelle du véritable amour du travail, puisque quelques lignes plus loin il ajoute : « L'amour du travail n'était déjà plus pour moi qu'une mauvaise maladie momentanée. » Ce jugement peut être rétrospectif, mais la présence de cet épisode dans l'autobiographie se justifie peut-être par la conscience qu'avait eue alors Kassák de l'importance de cette expérience laquelle révélait un rapport au travail assez complexe. Peut-être en 1909 n'aurait-il pas su l'exprimer, mais il en avait sans doute déjà senti le caractère paradoxal. C'est, en effet, que son rapport au travail changea radicalement durant son vagabondage. D'ouvrier autodidacte il se transforma en intellectuel, le voyage constituant la transition entre ces deux points de vue.

C'est l'éveil d'une conscience qui est relaté dans l'autobiographie. Lorsqu'il a l'occasion de rencontrer des anarchistes à Bruxelles, il s'enflamme, mais

²⁸ 1, 9.

²⁹ 15, 128.

³⁰ 6, 46.

³¹ 5, 45.

lorsqu'il en fréquente à Paris, il conserve son jugement : « Je ne m'enthousiasmais pas, cette fois j'apprenais. »³² Kassák se réserve un quant-à-soi, et cette distance lui donne une lucidité, une capacité de porter des jugements parfois très fins. Il analyse le contraste qui l'a frappé entre la faiblesse et la résistance physique de Szittyá : « Son inquiétude intérieure l'empêchait de trouver le temps long, ou d'éprouver la fatigue physique. »³³ Sur soi-même, il est sans illusion sur le sens de ses silences : « J'aurais pu lui demander pourquoi il voulait m'entraîner à Bruxelles, et pourquoi, si vraiment nous voulions y aller, nous avions pris une direction presque opposée. Mais cette question ne m'intéressait pas sérieusement. À moi aussi, le vagabondage me plaisait pour lui-même. »³⁴ Il tient pour telles ses démissions, et n'en ignore pas les motifs : il n'est pas dupe. Qui plus est, il a conscience de son attitude... Cet apprentissage de la sagesse se fait parallèlement avec un effort croissant de réflexion et d'introspection. « Parfois je réfléchissais à ces choses, j'avais en horreur les personnages qui m'entouraient, et j'étais pris d'horreur pour moi-même à qui ces choses plaisaient de plus en plus. »³⁵ La réflexion de Kassák le conduit donc à porter des jugements de valeur.

Un maître à penser

L'autobiographie adopte parfois un ton didactique, voir moralisateur. « Je le sentais : aussi facile qu'il m'avait été de prendre la route, aussi difficile me serait-il de retourner parmi les gens que l'on appelle normaux, d'accepter leurs lois entortillées, les coutumes auxquelles les contraignent ces lois. La plupart des jeunes gens partent ainsi, pour aller jusqu'au bout du monde avec leur pureté et leur curiosité, et échouent comme une vermine sans âme, dégoûtée de tout, dans un fossé, un hospice ou un hôpital. »³⁶ Kassák se fait éducateur des jeunes gens ; il les avertit des dangers d'un éventuel départ, aussi beaux qu'en soient les motifs. Ce n'est évidemment pas la meilleure part de l'artiste qui se révèle ici. L'explication de cette attitude réside sans doute dans la considération dont bénéficiait Kassák lorsqu'il écrivit les *Vagabondages*, entre 1924 et 1927. À cette époque, il était entouré d'un cénacle de jeunes avant-gardistes présageant sa cour future de sociaux-démocrates qu'il entendait ne pas inciter à la débauche. Pour les retenir dans leurs hypothétiques élans d'imitation du maître, il n'hésite pas à

³² 22, 182.

³³ 11, 93.

³⁴ 11, 91.

³⁵ 5, 41.

³⁶ 5, 41.

se décrire entraîné à mal agir, et assortit sa mise en scène d'un discours prouvant les dangers des vagabondages : « (...) Là, dans cette ville frontalière enchevêtrée, je sentais s'éveiller en moi des instincts de voleur. J'avais été totalement transformé par les grandes routes, les contrées sans cesse nouvelles, les hommes bons et mauvais des villages et des villes étrangers. »³⁷ Il montre comment l'individualisme grandit en lui, le condamne, et l'explique, autant que possible, par les événements, afin de s'en innocenter. « En arrivant (à l'asile de Vienne), je les voyais encore (les autres), et j'avais mal pour eux, mais après une demi-heure, moi aussi je ne m'en faisais plus que pour moi. »³⁸ Le moralisme reste toutefois rare, et souvent nuancé.

Parfois cependant, il est arrivé à Kassák de sombrer dans la propagande, à trop vouloir faire preuve de bonne volonté pédagogique. Cela le conduit à exprimer un jugement bien peu littéraire sur Ady. La mention de ce poète devient prétexte à l'exposé de principes moraux et politiques : « (...) je crois que pour être un grand poète il n'est pas absolument nécessaire de boire comme un trou et d'avoir une maladie vénérienne. Tout bien réfléchi, je ne considère pas Ady comme un poète socialiste. »³⁹ À travers son autobiographie, Kassák érige en idéal l'homme sain, actif et socialiste, convaincu d'un socialisme kassakisé, s'entend... Il condamne l'anarchisme comme destructeur, négatif.

À plusieurs reprises, il se dit partisan de l'ordre. Ses idéaux sont en contradiction avec son expérience de mendiant un peu pouilleux et marginal. À dogmatiser ainsi, il se contraint à des articulations périlleuses du type : « Ce genre de nettoyage était une torture effroyable, mais une fois rhabillé je retrouvai un peu de chaleur, et je dus reconnaître en moi-même qu'ici cette méthode rigoureuse était vraiment la seule façon de faire les choses en bon ordre. »⁴⁰ ou encore : « Tout ce que vous dites est peut-être un feu de Bengale qui fait son effet dans la bouche des héros de roman, disais-je, mais ça ne vaut pas tripette dans la vie réelle. À la classe capitaliste organisée il faut opposer la classe ouvrière organisée. »⁴¹ Cette réflexion idéologique appelle une autre remarque d'importance. Il peut sembler ironique et paradoxal que le narrateur se mette en scène se démarquant des héros de roman. Cela révèle en fait la conception que Kassák avait des *Vagabondages*. Pour lui, ils ne constituent en rien une fiction, mais un simple document humain.

³⁷ 4, 30.

³⁸ 3, 24.

³⁹ 6, 54.

⁴⁰ 3, 24.

⁴¹ 22, 182-183.

Mettre cette conception en évidence alors même que le texte se révèle moralisateur et propagandiste, c'est déjà l'invalider. Kassák, pour refuser aux *Vagabondages* la qualité de fiction, ne se base donc pas sur l'hypothétique particularité de cette œuvre que serait le respect de la vérité historique. Il est possible qu'il s'appuie sur l'antériorité du poème par rapport aux *Vagabondages*. Le poème suivant l'expérience, il en serait l'artefact. Dans cette perspective, les *Vagabondages* n'intervenant qu'ensuite, ils sont dévalués, ne pouvant constituer une authentique œuvre d'art.

Le critère de la beauté exposé dans les *Vagabondages* donne un autre indice de l'origine attribuable à ce jugement. Kassák condamne la Vénus de Milo pour excès de conformité à la réalité : « le plus grand défaut de cette statue, c'est qu'elle a l'air d'être une femme, et que ce n'est tout de même pas une femme, mais un morceau de pierre effrité. »⁴² À l'inverse, il admire Giotto et Cimabue : « Leurs figures, en général, n'ont pas l'aspect des figures humaines les plus belles, leurs peintures ne ressemblent guère à quelque autre chose réelle de la vie, et pourtant ce sont les plus beaux tableaux que j'aie vus jusqu'à présent. »⁴³ D'après ce jugement esthétique, il apparaît que Kassák ne peut qualifier ses *Vagabondages* de copies du réel sans leur nier toute valeur artistique. Mais c'est que son critère esthétique est plutôt avant-gardiste que "réaliste" ; et se prête donc mal à les estimer.

La place de l'illusion

L'esthétique des *Vagabondages* est en effet apparentée au "réalisme" en ce qu'y fonctionne l'illusion référentielle. Celle-ci est servie par les motivations et les rationalisations, ces deux figures permettant de rendre acceptable pour la pensée logique ce qui ne l'était pas dans le poème ; et, de façon plus générale, elle est le résultat de l'abondance des détails dans les *Vagabondages*. Kassák, lorsqu'il les tient pour simple document humain, est victime de cette illusion. Il convient de mettre en évidence son pendant, "l'illusion fictionnelle", laquelle est une composante de la poétique du poème, et dont la principale caractéristique est l'ellipse, avec un dédain particulièrement prononcé pour les transitions. Kassák voulant le considérer comme une œuvre d'art nie au *Cheval meurt...*, du fait de ses conceptions "anti-réalisme", sa dimension de relation d'une expérience vécue, pour en faire une œuvre de pure fiction.

Le dadaïsme de ce poème est, pour une part, une théorie entretenue par Kassák qui se fait illusionniste de l'illusion. Directement inspiré d'une

⁴² 22, 184.

⁴³ 22, 184.

expérience, ce texte est infidèle à l'esprit "Dada". Par ailleurs, il produit parfois des réflexions qui trouvent leur équivalent dans l'autobiographie : « on jette sa coquille et on regarde dans le néant où / la vie se mord la queue / dans le néant » correspond, quant à son sens général, à « Plus je vagabondais, plus me paraissait naturelle cette confuse négation de tout. »⁴⁴ L'absurde est ici l'objet d'une réflexion plus qu'une pratique ; le dadaïsme du poème doit donc être remis en cause.

Mais parallèlement, il y a une autre feinte concernant le respect de la vérité historique par les *Vagabondages*. Si la présence de notations à caractère propagandiste en constituait un premier indice, la persistance d'obscurités dans le poème après la lecture de l'autobiographie en est un second : « les salamandres venaient de naviguer autour de la lampe du milieu » n'est pas éclairé par l'autobiographie. De même, « nous allons boire les Larmes du Christ dans une grange à toit de chaume » n'a pas d'équivalent dans les *Vagabondages*. Ce vers pourrait se référer à un événement réel : Kassák aurait pratiqué l'occultation dans son autobiographie.

Cette hypothèse est d'autant plus plausible que le poème, suggérant sans dévoiler, est propice aux aveux. Il n'est pas impossible que Kassák ait ressenti le besoin d'écrire certaines expériences, tout en voulant les garder secrètes. L'exactitude de ce prétendu document humain est donc problématique. Il faut par conséquent douter de la nature des transformations constatées d'une œuvre à l'autre. Reconnaître leur part aux illusions référentielle et fictionnelle porte à considérer que les restitutions sont peut-être des attributions ou des appropriations, les rétablissements de l'ordre chronologique des subversions de cet ordre, les motivations des inventions, les révélations des créations, et la réflexion, un placage d'idées ou d'une idéologie pouvant être postérieures à l'expérience vécue et susciter des contradictions.

Proximité des œuvres

Ces illusions et leurs implications une fois mises en évidence, les deux œuvres apparaissent comme plus proches que dissemblables. Leurs poétiques sont, en effet, souvent identiques. Un même rapport au sacré, rapport composé de sympathie et de désinvolture, se révèle dans les deux œuvres. La poétique de ces textes inclut des symboles religieux : « Voilà sept ans que nous marchons pour gagner la ville la plus célèbre du monde. »⁴⁵ ne correspond pas à sept années de marche, mais à peine à un an. Le chiffre sept est ici choisi pour sa dimension

⁴⁴ 14, 115.

⁴⁵ 20, 170.

sacrée, comme dans le rapide conte du poème : « il nous a fourré son cœur en plein sous le nez / vous voyez il est percé de 7 poignards rouillés / pour moi 7 mensonges de ma maîtresse mes frérots. » Et si dans un poème Gödrös est appelé « le sculpteur sur bois demi-christ », on trouve dans l'autobiographie « Il est quand même bon, le bon Dieu qui fume sa pipe au-dessus de nous, dit cyniquement Gödrös ». ⁴⁶ Le rapport au sacré est donc identique dans les deux œuvres. Dans l'autobiographie, il faut toutefois noter qu'il est conscient, puisque l'adverbe « cyniquement » qualifie l'assertion de Gödrös.

Les comparaisons sont souvent symétriques. Dans l'autobiographie, le narrateur se sent « lépreux de pauvreté ». ⁴⁷ Cette formulation rejoint celle du poème : « Ma mère avait la tête citron de pauvreté. » Les descriptions de Szittyá renvoient l'une à l'autre dans leur étrangeté : « cet insecte chimérique, ce bouledogue en pain d'épice, ce pou du désert au poil crépu, ce perroquet aux sept couleurs » ⁴⁸ rappelle et développe la comparaison du poème « et maintenant il était beau comme un jeune bouledogue ». D'autres emplois de termes animaliers rapprochent ces œuvres. Le surprenant incipit du poème : « À ce moment-là le temps hennissait c'est-à-dire perroqu'ouvrait / ses ailes » paraît typiquement avant-gardiste ; il trouve pourtant son équivalent dans l'autobiographie laquelle est de facture beaucoup plus traditionnelle : « Paris hennissait, pleurait et aboyait. » ⁴⁹ La forme que prend le lyrisme est similaire dans les deux œuvres. Kassák part de la nature pour composer des comparaisons fantastiques. « Je sentais la beauté des collines, qui m'apparaissaient comme des corps à la vie trépidante, et j'entendais presque la croissance des arbres lointains. » ⁵⁰ Il semble que ce soit une sensation identique qui donne lieu dans le poème à « les montagnes se retournent parfois et les arbres / jouent de la cithare dans le vent ». Son exubérance devient cosmique dans l'autobiographie : « Il y avait des étoiles dans le ciel, je grimpai par une échelle de corde à l'assaut de mes triomphes » ⁵¹ comme dans le poème « ici une fois j'ai trait du sang d'ange des étoiles / à côté de quoi le lait de ma mère n'était que de l'eau gazeuse / attache donc tes ailes. » Et si l'excipit de l'autobiographie est moins mystérieux que celui du poème, tous deux projettent dans le merveilleux, et évoquent le voyage : « J'étais seul, les escarbilles de la locomotive filaient devant ma fenêtre, je voyageais au fond des

⁴⁶ 4, 38.

⁴⁷ 3, 23.

⁴⁸ 11, 93.

⁴⁹ 21, 181.

⁵⁰ 1, 9.

⁵¹ 21, 181.

mers dans une voiture de fée »⁵² comme « et s'envole sur nos têtes le samovar nickel ».

L'écriture du poème est jubilatoire ; celle de l'autobiographie se révèle l'être aussi, quoique ce soit le résultat d'une poétique différente. Le vagabondage est un itinéraire initiatique ambigu : l'apprentissage y prend la forme de la marginalisation et de l'abandon des règles sociales. L'autobiographie d'inspiration réaliste essayant d'établir un sens, une logique à la vie de Kassák prise dans son ensemble, elle risquait d'achopper à cette ambiguïté. Les *Vagabondages* parviennent à la jubilation en intégrant la description de la misère et des analyses discursives. C'est donc la difficulté même des conciliations que leur écriture impliquait qui en a produit la nécessité.

Le Cheval meurt et les oiseaux s'envolent est une œuvre qui renie sa dimension autobiographique. Les *Vagabondages* exagèrent cet aspect. Dans les deux cas pourtant, il s'agit d'une quête d'identité, laquelle apparaît clairement dans le poème avec l'affirmation « je suis Lajos Kassák ». Kassák est donc parvenu à conquérir la trace de son expérience qui demeure alors qu'il écrit ; mais il cherche son moi disparu, son moi du temps de l'expérience. L'écriture des *Vagabondages* est le témoin de cette quête, quête qui passe par une reconstitution avec la part de création que cela implique. *Vagabondages*, plus précis et sans doute pour cela plus infidèle au passé vécu que *Le cheval meurt et les oiseaux s'envolent*, constitue une autobiographie plus satisfaisante pour l'écrivain, car la vérité à attendre d'une œuvre littéraire est une vérité poétique.

⁵² 22, 192.

L'enjeu du grotesque dans le théâtre du XX^e siècle ; étude comparée du grotesque d'István Örkény

Le grotesque a subi au travers de l'histoire nombre d'avatars. Caractérisant d'abord un genre d'art pictural inspiré de fresques antiques découvertes dans les décombres de la *Domus Aurea* (palais que Néron fit construire après l'incendie qui ravagea le centre de Rome) mêlant en un jeu insolite l'humain, le végétal, l'animal, "les grotesques" (de l'italien *grotta*, la grotte, par métonymie avec le lieu de leur découverte) s'étendirent progressivement aux formes théâtrales et littéraires, passant ainsi du domaine visuel (style pictural) à celui des formes de représentation dramatique (caractères théâtraux) et textuelles. C'est Montaigne qui le premier esquisse une correspondance entre la technique picturale des grotesques et l'écriture, au travers des Essais « que sont-ce icy aussi, à la vérité, que crotèques et corps monstrueux, rapiecez de divers membres, sans certaine figure, n'ayant ordre, suite ny proportion que fortuite ». ¹ Bien que le rapprochement qu'effectue Montaigne se situe à un certain niveau d'abstraction, cette correspondance est inaugurale et « ouvre un champ de possibles nouveaux ». ²

Quelles que soient les formes au travers desquelles le grotesque s'est exprimé, c'est le sentiment de l'étrangeté qui partout domine, allant de la bizarrerie comique à l'inquiétant. Parce que le grotesque, dans son essence, ignore les frontières entre les différentes catégories de la nature, parce qu'il est à la frontière de la réalité et de l'imaginaire, il est un défi permanent à l'entendement. « En rapprochant ce qui est éloigné, en alliant ce qui s'exclut mutuellement, en violant les notions habituelles, le grotesque dans l'art s'apparente au paradoxe dans la logique », écrit L. Pinski. ³

Le grotesque peut ainsi s'entendre comme l'expression artistique de la contradiction : contradiction des formes, des genres, des lois de la raison. Entré à la fin du XVII^e siècle dans le langage courant sous le sens appauvri de "ridicule,

¹ Montaigne, *Les Essais*, I, 28, « De l'Amitié ». Cité par Elisheva Rosen in *Sur le grotesque, l'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1991.

² Elisheva Rosen, *ibid.*, 39.

³ Cité par Mikhaïl Bakhtine in *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1990, 18.

bizarre, *extravagant*”,⁴ le grotesque s’est incarné au théâtre dans des personnages-types, des caractères tel l’Arlequin, le fou, tout être difforme ou fantasque, dans la tradition des fêtes populaires du Moyen-Âge et du carnaval. Au XIX^e siècle, le grotesque connaît un regain d’intérêt dans la littérature avec l’avènement du Romantisme, et notamment chez les Romantiques allemands. Ce que Montaigne voyait dans le grotesque d’irréductible aux codes hégémoniques de l’écriture, les Romantiques vont le transférer au domaine de la pensée, qui ne doit se laisser assujettir aux conventions classiques, au rationalisme des Lumières ou de l’*Aufklärung*. Ainsi le grotesque va-t-il s’imposer dans la première moitié du XIX^e siècle avec toute la force d’un mode de penser et de dire qui ne s’intègre pas dans les grilles conceptuelles de la tradition. Se saisissant du grotesque comme d’un nouveau genre littéraire où l’irrationnel, le poids de l’esprit et de l’imaginaire l’emportent sur une vision objective du monde, les Romantiques vont reproduire le schème classicisme contre “grotesques” qui, à la Renaissance, avait nourri abondamment la critique artistique. La polémique nourrira désormais la critique littéraire, et le grotesque va s’imposer dans toute l’Europe, sous l’influence dominante du Romantisme allemand, non seulement comme un contre-courant mais comme le fondement même d’une nouvelle esthétique littéraire. Le grotesque romantique revêt cependant deux formes différentes qu’il s’exprime en littérature ou au théâtre : alors que dans le genre du roman et de la nouvelle le fantastique l’emporte, l’aspect étrange, inquiétant, l’imaginaire de la nuit (renouant en cela avec l’interprétation faite à la Renaissance des fresques antiques), dans le genre dramatique, c’est l’aspect ludique qui prime, dans la tradition de la Commedia dell’Arte : le laid, le difforme, le bouffon sont invoqués pour servir de repoussoir au *Sublime*, comme le préconisait Hugo.

Dans le théâtre du XX^e siècle, le grotesque ne s’impose plus seulement au travers de caractères contrastés, pour lesquels “grotesque” renvoie à une apparence et un comportement en décalage, il devient une technique dramaturgique signifiante permettant d’exprimer le paradoxe de situations humaines, de montrer l’homme enfermé dans ses propres contradictions. Il est dès lors le vecteur privilégié de l’absurde qui prend au XX^e siècle une nouvelle dimension, inaugurée par Kafka. Kafka est l’initiateur de cette représentation moderne de l’absurde qui ne découle plus seulement d’un questionnement inquiet du sens de la vie humaine mais auquel se greffe désormais une dimension sociale : l’homme enfermé dans les rouages de systèmes labyrinthiques d’administration, confronté à un pouvoir invisible, privé de libre-arbitre... Confronté à une réalité qui le dépasse, l’homme devient grotesque. Ce rapport étroit entre absurde et grotesque qui se développe à partir de Kafka avait pourtant

⁴ Dictionnaire de l’Académie Française, 1694.

déjà été établi à l'aube des temps modernes par un auteur dont le théâtre est toujours une référence : Shakespeare. Sans cesse réactualisé, son théâtre, à l'origine d'une mutation dramatique qui marque la fin de la tragédie classique, est reconnu comme précurseur du théâtre contemporain. Jan Kott, dans une étude consacrée à Shakespeare « notre contemporain », met en évidence le glissement qui s'est effectué d'une représentation tragique du monde à une représentation grotesque : « Lorsque l'ordre des valeurs est réduit en cendres et qu'on ne peut plus faire appel à Dieu, à la nature ou à l'Histoire contre “les tortures du monde cruel”, le personnage central du théâtre devient le pitre, le fou. »⁵ Dans la représentation du monde moderne, la tragédie pure en effet n'a plus de place. Celle-ci exige faute et responsabilité ; dans un monde où la responsabilité a perdu son sens et où les hommes s'avèrent tous coupables les uns envers les autres, elle n'a plus prise. La tragédie implique une quête d'absolu. Mais la quête d'absolu est aujourd'hui vaine et, pour être absurde, devient grotesque. Les héros de la tragédie se sont transformés en bouffons. Reprenant une distinction établie par Leszek Kolakowski entre les prêtres et les bouffons pour caractériser les attitudes humaines fondamentales, Jan Kott oppose la tragédie et le grotesque en intitulant la première « théâtre des prêtres » et le second « théâtre des pitres ». Comparant *Le roi Lear* de Shakespeare à la pièce de Beckett *Fin de Partie*, il montre une continuité frappante, une identité de perception du monde : des personnages de Shakespeare offrent déjà dans leur comportement ce grotesque qui révèle la difficulté à affronter un monde sur lequel ils n'ont plus prise. « Quand nous naissons, nous pleurons d'apparaître / Sur ce grand théâtre des fous... » se lamente Lear⁶ et une réplique de Gloucester aurait pu être reprise par Clov dans *Fin de Partie* : « Eh oui, c'est le malheur du monde que les fous / Conduisent les aveugles. »⁷ ; le monde n'est plus rien que *ce grand théâtre des fous* et les hommes qui s'agitent sur sa scène ne sont plus rien que des pitres. « Des êtres noyés dans l'absence de sens ne peuvent être que grotesques », écrit Ionesco, là est le lien entre l'absurde et le grotesque.

Car ces deux notions ne sont pas opposées, comme tendent à le montrer certaines analyses. Il n'y a pas d'un côté l'absurde, qui se confondrait avec une philosophie du *Néant*, et de l'autre le grotesque, qui serait une notion qui exprimerait davantage de foi en l'homme. Quand nous parlons d'absurde, nous ne faisons pas référence à la théorie camusienne de l'Absurde, relayée par le courant existentialiste. Nous ne parlons pas d'École, dans laquelle les critiques ont si commodément enfermé les auteurs du “Théâtre nouveau”, ce théâtre né dans le

⁵ Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, Paris, Julliard, 1962, 129.

⁶ *Le roi Lear*, IV, sc. VI

⁷ *Le roi Lear*, IV, sc. I.

courant des années cinquante, théâtre de la dérision qui reflétait des préoccupations communes, un désarroi commun devant l'opacité, l'incohérence du monde. Nous parlons de l'absurde comme sentiment universel et trans-historique ; non pas de l'absurde *existentialiste*, mais de l'absurde existentiel, qui peut être aussi un absurde de situation, lié à un contexte socio-historique. Et le grotesque agit dans la représentation de cet absurde.

Comme Lear, les personnages de Beckett, de Ionesco, comme ceux de Mrožek, de Havel ou d'Örkény, sont des « pitres », mais leur bouffonnerie n'est pas le fait d'un caractère enjoué, facétieux ou moqueur, ils sont pitres malgré eux, prisonniers de situations paradoxales dont ils ne peuvent sortir, pris dans le piège de la circularité, en équilibre sur la corde raide de leur existence. Derrière l'apparente bouffonnerie, le tragique se profile. C'est ainsi par le biais du grotesque que Beckett et Ionesco purent dire le sentiment de la déréliction de l'Être et des situations humaines fondamentales, de la désagrégation du langage, de la vacuité du réel, et cela par le côté paradoxalement désespérant qu'offre le comique dans certaines situations : « Le comique étant l'intuition de l'absurde, écrit Ionesco, il me semble plus désespérant que le tragique. Le comique n'offre pas d'issue. »⁸ C'est "l'horrible du comique" dont parle Kundera à propos de l'arpenteur K., « enfermé dans la blague de sa propre vie comme un poisson dans un aquarium ».⁹

« L'essence du grotesque c'est un équilibre entre le comique et le tragique », disait István Örkény. Définissant le grotesque, il donne par là même la clef de sa dramaturgie. Ionesco, qui a sans aucun doute apporté beaucoup à l'œuvre d'Örkény, décrit ainsi cette tension subtile : « (...) opposer le comique au tragique pour les réunir dans une synthèse théâtrale nouvelle. Mais ce n'est pas une véritable synthèse, car ces deux éléments ne fondent pas l'un dans l'autre, ils coexistent, se repoussent l'un l'autre en permanence ; se mettent en relief l'un par l'autre ; se critiquent, se nient mutuellement, pouvant constituer aussi grâce à cette opposition un équilibre dramatique, une tension. »¹⁰

Cette tension, elle est en effet l'essence de la dramaturgie grotesque. C'est par elle que le théâtre devient le lieu où se révèlent subitement, de façon marquante, les contradictions du monde qu'il représente. Le théâtre, par les liens étroits qu'il tisse entre le texte (l'écrit), le jeu des acteurs (la parole et le geste) et le spectateur (récepteur des signes et du sens), constitue un espace privilégié, unique, où se crée une communauté de perception, où se reflètent et s'interpellent les obsessions, les désirs, les inquiétudes de chacun. Si le grotesque s'est tant

⁸ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1991, 61.

⁹ Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, 131.

¹⁰ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, op.cit., 61.

développé au théâtre, c'est qu'apte à provoquer des sentiments contradictoires, à bouleverser le monde lisse des apparences pour nous projeter dans celui de l'incertitude, pour nous confronter à nos démons, nos angoisses, il a trouvé au théâtre, ce « foyer vivant et inquiétant d'introspection où la société se révèle à elle-même » selon une expression de Václav Havel, sa forme d'expression la plus complète. Parce que le théâtre donne une image sensible de la société, du temps qu'il traverse (Václav Havel parle de « sonde controversée sous la surface de la vie »), perceptible *ici et maintenant*, parce que la pièce jouée est action immédiate, le grotesque y intervient comme un prisme grossissant. Friedrich Dürrenmatt y voit un véritable réflecteur : « Le grotesque est une stylisation poussée à l'extrême, une illustration subite, fulgurante et, de ce fait même, capable d'enregistrer, d'absorber des questions d'actualité, voire le temps présent, sans être thèse ou reportage. Dans cet ordre d'idée, je m'imaginerais fort bien que la seconde guerre mondiale fasse l'objet de quelque pièce grotesque à donner des frissons. »¹¹

La famille Tót, pièce qu'Örkény présente pour la première fois sur scène en 1967, n'est rien d'autre que cette « pièce grotesque à donner des frissons ». Et il n'est pas besoin qu'Örkény ait entendu cet « appel » de Dürrenmatt (ces paroles furent prononcées au cours d'un discours tenu entre 1954 et 1955 en Suisse et Allemagne occidentale) pour que l'idée lui vienne d'écrire une telle pièce (cette pièce est d'ailleurs à l'origine un récit, écrit en 1963, dont Örkény fit une version dramatique sur la demande du directeur du théâtre Thalia de Budapest, Károly Kazimir). Örkény, qui fut acteur et victime de cette guerre, à la fois comme citoyen hongrois et comme juif, la considère comme une expérience décisive, à la fois pour l'homme et l'écrivain. Le temps des témoignages, des récits réalistes qu'imposaient d'abord le choc humain et l'idéologie dominante, ce temps écoulé, le grotesque s'impose à Örkény comme le ton juste, seul capable de rendre le grand paradoxe de l'histoire.

« La guerre fut pour moi une expérience fondatrice, et pour ceux qui ont vécu la guerre, le fait que d'un ciel serein puisse tomber quelque chose qui explose, tue, massacre est un paradoxe qui contredit la réalité humaine. La négation manifeste de l'instinct de vie, ce crachement effronté au visage, c'est ce que j'ai essayé de représenter. J'ai employé des moyens variés, tenté des approches différentes afin de rendre cela perceptible et vraisemblable, mais toujours je sentais que je ne parvenais qu'à moitié à rendre tangible le but que je me fixais. C'est alors que lentement, au fil des expériences que je menais dans mon travail, je me suis petit à petit rapproché du grotesque. Ne croyez surtout pas que je le tiennne pour le seul

¹¹ Friedrich Dürrenmatt, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 1970, 81-82.

*moyen de représentation possible, salvateur, mais il me semble que c'est avec le langage grotesque que l'on peut le mieux saisir la quintessence de notre époque, son âme, ses contradictions. »*¹²

Le point de départ de la vision grotesque d'Örkény, c'est la conscience aiguë de l'irrationnel dont le XX^e siècle a accouché. Celle-ci naît d'abord d'un paradoxe. Nous l'appellerons le paradoxe de la modernité. Örkény en rend compte dans une interview accordée en 1967 :

*« Le grotesque est essentiellement pour moi la réponse du XX^e siècle au XIX^e et aux époques le précédant. Au siècle passé, l'homme avait fièrement qu'il vivait dans un monde qu'il comprenait et qu'il pouvait expliquer et que sa vie se déroulait sous le signe de mœurs étrangères au péché, aux turpitudes et aux bassesses, étrangères aux forces obscures de l'instinct. Et c'est dans cet optimisme sans borne que l'humanité vécut et prospéra au long de ces siècles derniers. Au XIX^e siècle, à l'époque du développement industriel et des grandes découvertes, alors que les épidémies étaient vaincues, l'homme s'emplit d'une assurance démesurée. Cette confiance illimitée nous valut les pires événements que ce siècle produisit : deux guerres mondiales et Auschwitz. »*¹³

Le grotesque est donc pour Örkény avant tout une réponse, la réponse à ce paradoxe de la modernité qu'il décrit : alors que le monde semblait avoir trouvé sagesse et prospérité, la barbarie déjà refaisait surface ; quand la raison semblait avoir vaincu, l'irrationnel envahissait tout. Ce paradoxe, nombre sont ceux à l'avoir pointé du doigt. Stefan Zweig, pour avoir vécu « le siècle de la sécurité », oppose comme son cadet ce temps où le Progrès avait « la force d'une religion » et le siècle de la « bestialité collective ». ¹⁴ Quarante ans plus tard, Milan Kundera, se référant directement aux totalitarismes, écrira : « Pendant l'époque des Temps Modernes, la raison cartésienne corrodait l'une après l'autre toutes les valeurs héritées du Moyen Âge. Mais au moment de la victoire totale de la raison, c'est l'irrationnel pur (la force ne voulant que son vouloir) qui s'emparera de la scène du monde parce qu'il n'y aura plus aucun système communément admis qui pourra lui faire obstacle. Ce paradoxe (...) est un de ceux que j'aimerais appeler terminaux. » ¹⁵

¹² István Örkény, *Párbeszéd a groteszkről* (Discussion à propos du grotesque), Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986, 380-381.

¹³ István Örkény, *ibid.*, 380.

¹⁴ Stefan Zweig, *Le monde d'hier*, Paris, Belfond, 1993, 18-21.

¹⁵ Milan Kundera, *L'art du roman*, *op. cit.*, 25.

On est frappé par la similitude des termes et du constat. Progrès perversi, ruine de la raison et systèmes de valeurs corrompus, le paradoxe "terminal" de la modernité, c'est de se nier elle-même en engendrant la barbarie. Permettant un exercice toujours plus subtile et désincarné de la puissance, elle déshumanise. Dürrenmatt voit l'expression ultime de ce progrès à rebours dans la bombe atomique :

« La puissance aujourd'hui n'est plus visible qu'en une infime partie, comme un iceberg en sa plus grande partie, elle est noyée dans l'anonyme, dans l'abstrait (...). La puissance actuelle ne devient visible, ne prend forme que par exemple là où elle explose, dans la bombe atomique, dans ce merveilleux champignon. (...) Devant elle, tout art échoue en tant que création de l'homme parce qu'elle est elle-même création de l'homme. » Et de poursuivre par ce raccourci : « Notre monde nous a introduits dans le monde du grotesque comme il nous a conduits à la bombe atomique. »¹⁶

Örkény ne semble pas dire autre chose qui voyait dans le grotesque la "réponse" à la perversion, au renversement, au basculement d'un monde. La contraction que fait Dürrenmatt des images est frappante pour l'esprit et elle rend cette idée que tout art – classique – ne pouvant qu'échouer à représenter l'inconcevable, seul le grotesque, parce qu'il est la forme de l'informe, « le visage d'un monde sans visage », peut être une tentative de dire le monde tel qu'il est, c'est-à-dire défiguré.

Le grotesque est une certaine façon d'appréhender ce monde, de le tourner en dérision comme dans un grand carnaval. C'est ainsi qu'Örkény le conçoit : « Le grotesque n'est pas un *style* en soi, mais une *manière de voir*, une vue plongeante sur le monde, dont nous ne pouvons de nos jours rendre compte autrement. »¹⁷ La clef de ce regard, c'est la distanciation, un regard par en dessous.

Du monde dans lequel il vécut, Örkény tire la vision d'un monde à l'envers. Et le grotesque lui sert à exprimer cette vision renversée. Comme Dürrenmatt, pour qui le grotesque est « l'expression du paradoxe, de l'antinomie, qui naît quand une idée, en soi raisonnable (...), est transplantée dans la réalité »,¹⁸ Örkény voit dans le grotesque « la probabilité de l'improbable. Il présente une éventualité absurde et la soumet à des lois strictes, ressemblant à celles du monde réel. Alors il crée un monde souverain où, par exemple, la force gravitationnelle

¹⁶ Friedrich Dürrenmatt, *Écrits sur le théâtre*, op. cit., 63, 66.

¹⁷ István Örkény, « A közép-európai groteszk » (Le grotesque d'Europe centrale), *Magyar Nemzet*, le 4 avril 1992 – discours prononcé à l'université du Minnesota en 1976.

¹⁸ Friedrich Dürrenmatt, *Pour Václav Havel*, Éd. de l'Aube, 1991, 18-19.

est toujours valable mais avec des signes inversés. L'objet laissé tomber ne tombe pas mais s'élève. »¹⁹

Pour illustrer cet exemple, Örkény, dans l'une de ses « Nouvelles d'une minute » (*Egyperces novellák*) intitulée fort à propos « Arról hogy mi a groteszk » (Sur ce qu'est le grotesque), propose un exercice consistant à se baisser de telle sorte que, la tête entre les jambes, le monde soit perçu inversé. Mais son sens de la dérision nous entraîne alors plus loin : le renversement de la vision s'accompagne d'une inversion des lois de la gravitation, créant les conditions de ce qu'il nous décrivait plus haut : un monde *souverain* où l'équilibre universel est inversé.

Cette image du "monde à l'envers" est un topique de l'imagerie grotesque, Örkény en fait le symbole de sa perception propre de la réalité. L'univers du professeur Cipriani dans *La famille Tót* en est un concentré, où les chaussures sont des violons, « en haut » ne se situe « nulle part », où « les petits se croient des géants » et où « les grands voudraient se cacher dans un trou de souris ». ²⁰ Le monde à l'envers, c'est un monde dans lequel la normalité est devenue notion relative, où l'irrationnel a pris le pas sur la raison, où les fous prennent la place des rois comme dans un carnaval à l'échelle du monde.

« Par l'effet des hommes tout devient paradoxal, le sens devient non-sens, la justice injustice, la liberté servitude, parce que l'homme lui-même est un paradoxe, une rationalité irrationnelle. »²¹ Cette réflexion de Dürrenmatt montre encore la communauté de vision des deux auteurs.

À travers *La famille Tót*, c'est la « négation de l'instinct de vie » qu'Örkény a voulu représenter, ou comment l'esprit de la guerre s'immisce peu à peu au cœur d'une famille, dont le seul souci était jusque-là de profiter des plaisirs simples de la vie, de regarder brûler les feux des résiniers dans la montagne, et en bouleverse toutes les certitudes. La guerre s'immisce dans cette vie sereine et réglée sous les traits d'un commandant en permission, celui du fils de la famille qui se bat quelque part sur le front de l'est et qui a lui-même, par seul souci de lui être agréable et de peut-être gagner son attention, proposé à son supérieur l'hospitalité de la maison familiale nichée dans un petit village de montagne, afin qu'il retrouve un équilibre mental soumis à rude épreuve au cours des mois de combats incessants. Les Tót accueillent cet hôte de marque avec l'enthousiasme de parents soucieux du sort de leur progéniture. Que le commandant retrouve chez eux la santé et l'équilibre mental perdus au front et il les en remerciera en mettant leur fils à l'abri, à l'arrière des lignes. Mais toute la tension dramatique

¹⁹ István Örkény, *Párbeszéd a groteszkről*, op. cit., 381.

²⁰ István Örkény, *La famille Tót*, Paris, Gallimard, 1968, 96.

²¹ Friedrich Dürrenmatt, *Pour Václav Havel*, op. cit., 19.

réside en ce que le fils meurt dès le début de la pièce ; les parents, que le facteur – sorte de bouffon détenteur du pouvoir de faire parvenir ou non les messages qui lui arrivent – veut préserver des mauvaises nouvelles, n'en sont pas informés. Le spectateur, à qui le facteur a confié le secret de cette mort, est ainsi seul conscient de l'absurde qui sous-tend la pièce. Dans l'« espace scénique »²² de la pièce, le regard du public est donc un paramètre signifiant. Il est le réflecteur de l'absurde. L'absurde ne se fait jour qu'à travers la conscience qu'a le public de la vanité du sacrifice des Tót. Ce parti-pris dramaturgique de faire du spectateur une partie prenante de la pièce, on le retrouve dans *Macskajáték* (Chat !)²³ ou *Vérrokonok* (Une grande famille),²⁴ mais dans *La famille Tót* il est entièrement mis au service du grotesque : le tragique ne coexiste si bien avec le comique que par l'"omniscience" du spectateur. Les attentions dont les Tót (Mariska en tête) entourent un commandant de plus en plus irritable se transforment en une pitoyable pantomime. La folie du militaire leur impose bientôt les conditions drastiques de la vie des sentinelles au front : toujours en éveil, l'œil aux aguets et l'esprit rivé à sa tâche. Tâche imposée, présentée comme salvatrice, mais absurde, vide de tout sens : celle de faire des boîtes. De ces boîtes qui doivent recevoir des pansements mais dont le commandant a annulé la fin pour en faire un moyen. La seule logique de ce travail tient en trois mots, qui décident du calvaire du pompier Tót : ne pas dormir. Un nouvel ordre s'impose, dicté par une loi martiale fantaisiste et résumé dans cette devise : « Ne pas bailler est le premier devoir de l'homme. » C'est une infaillible logique de l'absurde qui régit désormais l'univers des Tót. Déniant au corps tout droit d'expression, le commandant nie tout instinct de vie. Instinct de survie pour Tót, qui ne pourra que multiplier les signes silencieux de la dégénérescence de son être.

« Jadis, le captif avait le droit de crier, aujourd'hui on ne garantit plus aux esclaves que le droit de se taire, le droit au silence. Le cri soulageait, renforçait la santé comme dans le cas du nouveau-né, endurcissait pour l'avenir. Le silence, le mutisme font dégénérer, étouffent, tuent. »²⁵ Cette réflexion de Konwicki s'applique bien aux conséquences de l'oppression du commandant sur Tót. Soumis, dépossédé de lui-même, il sombre. La comédie jouée à celui par qui, croit-on encore, le salut arrivera, prend un tour macabre, alimenté par les signes de déréliction physique et mentale de Tót. Le grotesque agit là, dans la représentation burlesque de la ruine des fonctions humaines les plus simples, de

²² Espaces physiques conjugués de la représentation et du public. Cf. Anne Ubersfeld, *L'école du spectateur*, Paris, Éd. Sociales, 1991.

²³ *Chat !*, Paris, Gallimard, 1974.

²⁴ Une grande famille, in *Théâtre hongrois d'aujourd'hui*, Tome II, Budapest, P.O.F./Corvina, 1979.

²⁵ Tadeusz Konwicki, *Le complexe polonais*, Paris, Robert Laffont, coll. Points, 1992, 159.

l'outrage fait aux instincts vitaux, à la dignité humaine. Tour de force d'Örkény que de montrer par les moyens les plus bouffons le tragique d'un monde livré à une folie morbide. Dans ce monde à petite échelle où seule compte l'apparence de la vie (« Que les bras bougent, que les mains remuent, que le temps passe » disait le commandant), les hommes sont transformés en marionnettes, pantins grotesques, à la fois comiques et tragiques dans l'absurde destin qui leur est imposé. « Des êtres noyés dans l'absence de sens ne peuvent être que grotesques » écrivait Ionesco, c'est aussi ce qu'Örkény a voulu montrer ; mais lui, contrairement à Ionesco et à Beckett, ne laisse pas ses personnages se noyer. S'ils expérimentent l'absurde, ils n'y sombrent pas. L'absurde n'est pas le sujet de sa pièce, ni de son œuvre en général, il n'est que le levier du grotesque. La révolte de Tót, l'acte final qui le transforme en bourreau de son propre tortionnaire, se veut ainsi un retour désespéré à la raison, à l'état premier des choses, un *désir éperdu de clarté* dans « ce grand théâtre des fous ». Mais luttant contre son destin, Tót renonce paradoxalement à sa liberté : en tuant symboliquement le commandant avec l'objet même de son supplice (le massicot qui leur servait à faire des boîtes des nuits durant), il exorcise son cauchemar et se libère physiquement mais il précipite aussi le fils dans l'abîme et enchaîne sa conscience. Car, rappelons-le, toute la tension de la pièce repose sur le fait que les Tót ignorent la mort du fils pour lequel ils sacrifient leur paisible équilibre. Le fils supposé vivant, l'acte de Tót prend un sens véritablement tragique. Il laisse le spectateur désarmé, le rire encore aux lèvres mais le sang glacé. Comique et tragique sont inextricablement liés et la frontière entre eux est si ténue que le passage de l'un à l'autre est presque imperceptible, d'où l'effet de surprise. « Pousser le burlesque jusqu'à son extrême limite. Là, un léger coup de pouce, un glissement imperceptible et l'on se retrouve dans le tragique. C'est un tour de prestidigitation. »²⁶

Örkény pousse jusqu'à son extrême limite l'image d'un monde livré à la folie, où les victimes deviennent bourreaux et les bourreaux victimes. Il montre l'ambivalence des comportements humains et la précarité de leur équilibre. Un rien fait basculer un monde, une « éventualité absurde » transplantée dans la réalité, la parole d'un fou faisant soudain office de loi universelle (« Ne pas bailler est le premier devoir de l'homme »)... Les lois de la raison sont subrepticement perverties et une réalité nouvelle s'érige qui échappe à l'entendement.

Voilà le monde grotesque dans lequel Örkény nous fait pénétrer. Et ça n'est jamais qu'une image de notre monde qu'il nous offre, de notre époque, qui « nous a conçus et immolés »,²⁷ première phrase de l'épigraphe de sa pièce *Pisti a*

²⁶ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, op. cit., 252.

²⁷ « E kor nekünk szülünk és megölünk ».

vérvivatarban (Pisti dans l'orage de sang),²⁸ qui rend toute chose équivoque. L'enjeu du grotesque, c'est cette tentative de dire en un raccourci d'images saisissantes cette réalité qui nous dépasse et échappe à notre entendement, un monde où les certitudes n'ont plus prise, où la raison doit capituler.

²⁸ *Rivalda* 78-79, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1980, 371.

Rencontre, au-delà du miroir avec János Pilinszky

Assoiffé de vérité, en quête de l'essence de l'existence, le poète hongrois, János Pilinszky (1921-1981) tenta de découvrir le secret de la souffrance humaine. Il descendit au plus profond de l'âme pour entrevoir le cœur battant pour la vie, l'esprit exalté face à la mort, l'univers, vainqueur de l'homme. Il veut dévoiler le drame existentiel de l'homme pour et au nom de l'amour.

Dans cette étude, consacrée aux thèmes de l'espace, du temps et de la rédemption, nous nous proposons d'exposer les découvertes du poète.

Silence épais

La réalité de l'homme c'est la division de l'univers en deux : la partie extérieure du monde où il demeure étranger, insolite et le monde intérieur où l'homme se sent abandonné, solitaire.

À l'origine de cette séparation nous trouvons la douleur qu'éprouve l'être humain devant l'immensité de l'univers : il est confronté au regret de ne pas pouvoir rétablir l'unité du cosmos. Sa blessure est d'autant plus grande qu'il n'en découvre que des fragments inconciliables. L'homme est aux prises avec la nostalgie de l'unité entre le monde extérieur et le monde intérieur.

János Pilinszky nous fait découvrir des fragments de l'univers constamment séparés, éloignés à la fois les uns des autres et de l'homme. La naissance de l'espace peut être saisie à travers les éléments fragmentaires de l'univers, éléments perçus opposés, mais rapprochés à l'échelle de l'être.

Le cadre des poèmes est constitué par l'unité nostalgique du cosmos à laquelle le poète aspire. Il exprime cette nostalgie par les métaphores du ciel, des étoiles, de la mer et de la terre déserte.

Ces métaphores désignent les quatre fragments opposés de l'espace et s'organisent verticalement (du ciel à la terre) et horizontalement (de la mer au désert). Ainsi est construite l'immensité de l'univers dans laquelle l'homme rencontre sa solitude. Plus ces quatre points se dilatent, plus l'homme ressent sa précarité et plus il se rend compte que ces fragments ne se rejoindront plus

jamais. L'homme erre entre le ciel vide, la terre refroidie, la mer inaccessible¹ et le désert apocalyptique.

Ces quatre points représentent également les éléments substantiels de l'univers : ciel – cosmos, terre – homme – air, mer – eau, feu – désert. Si nous leur opposons l'espace dans lequel l'homme est condamné à vivre, nous sommes frappés par la petitesse de ce dernier : l'homme y tremble dans la froidure du cosmos.

Dans cet espace poétique, pas de référence à la nature, pas de refuge dans le monde extérieur, mais descente dans le tréfonds de l'âme humaine, dans l'espoir de retrouver l'unité perdue, le bonheur disparu.

Que reste-t-il dans un tel monde ? Où l'homme peut-il trouver sa joie, son bonheur ?

Pour lui, ce monde fragmentaire se réduit à une niche. Dans cette niche l'homme ne peut plus espérer ni Dieu, ni la vie. Il est condamné à l'attente de la mort.

En ce qui concerne les éléments que nous avons évoqués précédemment : il existe une relation étroite entre les paires ciel – terre, mer – désert, vie – mort.

Ce sont des images qui accompagnent l'homme dans son existence. Le cosmos se creuse dans ces images et devient l'axe principal de la perception du monde, à l'extérieur de l'homme, pour y réunir et réconcilier les éléments substantiels de l'univers. Où se trouve la place de l'homme ?

Dans ce cosmos hostile et froid, l'homme, à l'échelle humaine, représente l'axe principal. Dans ce fragment de l'univers tout est abandonné, désert puis condamné à la mort, au silence.

Le silence, l'espace fragmentaire de l'univers le plus intime, est le dernier refuge de l'homme. Nous y redécouvrons, condensés, les quatre points substantiels du cosmos.

La solitude silencieuse de l'homme rejoint les dimensions gigantesques, dilatées et démesurées, de l'univers. Le microcosme de l'homme n'est que le reflet parfait du cosmos : un cri silencieux, un silence criard.

Dans l'espace intérieur et extérieur de l'homme tout s'estompe dans le silence vide, solitaire. C'est ainsi que la déchirure de l'espace représente l'homme éternellement blessé, désillusionné dans l'univers à jamais disjoint.

¹ János Pilinszky esquisse à travers la métaphore de la mer, la mère perdue qui symbolise l'harmonie, l'unité existant entre elle et l'enfant. La mer nous rappelle le liquide amniotique dans lequel le bonheur est réel. Lorsque nous le quittons (séparation entre la mère et l'enfant, indispensable pour devenir adulte), nous sommes en rupture avec ce bonheur harmonieux. Le poète représente dans les images de la mer le désir de retrouver cet état antérieur. Mais dans l'existence de l'adulte toute recherche de la mère (mer) est vaine.

Le présent réel

Si nous cherchons à comprendre pourquoi l'homme est réduit à jamais au silence, il faut analyser le temps.

Le temps pilinszkien découle du présent réel. Que signifie ce temps ?

Le poète fige ses objets et ses sujets dans le présent. Quelles sont les raisons de cette inertie atemporelle ?

János Pilinszky évoque dans ses poèmes des créatures asservies, dénudées devant leur solitude, qui ne peuvent pas espérer la rédemption. Elles se heurtent au silence, l'espace le plus réduit de l'homme. Le poète y reconnaît la dichotomie de l'harmonie – disharmonie de l'existence.

Pilinszky cherche à fixer l'instant où l'homme se rend compte combien il est éphémère et désarmé devant l'univers dilaté, refroidi, vide et déchiré. La matière temporelle du poète se développe à partir de cet instant figé. Il ne voit que l'instant qui s'éloigne pour s'abîmer dans le passé, dans la mort. Le noyau de sa poésie se situe dans la tragédie de l'existence et la lutte désespérée, menée contre cette dernière.

Combat et lutte sont perpétuellement présents dans l'espace intérieur (le microcosme de l'univers) et extérieur (le cosmos dilaté). Mais les poèmes ne reflètent aucune action : la prise de conscience de l'homme face à la tragédie de l'existence est un mouvement qui se déroule dans un temps paralysé. Toute tentative de l'homme se heurte au présent réel, au recommencement incessant. Toute tentative d'accéder à un monde meilleur se heurte au futur inexistant.

Le commencement et la fin se rejoignent dans l'existence atemporelle de l'homme : passé et futur sont éternellement figés dans le présent. Le passé et l'avenir se consomment dans le présent. L'homme est éternellement responsable de son choix antérieur.

L'homme est-il prédestiné ? Ne connaît-il qu'une seule réalité ? N'existe-t-il qu'une seule vérité ? L'homme ne peut-il rencontrer que le cosmos déchiré et l'abandon dans son microcosme ? Que signifie ce temps présent ?

János Pilinszky représente la réalité de l'homme dans un temps contracté : contracté comme l'espace, le reflet de l'univers dilaté dans son microcosme. Là, le poète cherche à répondre à des questions aussi essentielles que celle de l'innocence, de la culpabilité et du péché éternellement reproduit jour après jour.

Le temps unique, le présent réel, fait corps avec le silence éternel, ultime espace de l'homme, pour témoigner ensemble de l'être humain vulnérable et éphémère.

Le poète représente cet instant éternel et fugitif dans la métaphore de la pierre. Elle symbolise immuablement le souvenir de l'homme, sa douleur et sa blessure face à la tragédie existentielle.

Les poèmes évoquent ainsi un corps pétrifié, fossilisé où le monde, la nature semblent garder inchangées l'empreinte, l'expression d'une existence antérieure.

Chez Pilinszky cette existence antérieure est la Passion vécue et revécue sans cesse par l'homme.

Dans ce temps immobile, l'homme regarde autour de lui et constate qu'autrui est désespérément hors d'atteinte. En attendant la mort, il est réduit à un silence perçant. Il est définitivement séparé des autres (de l'amour), de la mère et de l'enfance (le souvenir de l'unité du monde, espace fragmentaire de la mer et du désert), et de Dieu (l'espoir ultime de la rédemption).

Objets et sujets

Examinons les sujets et les objets de la poésie pilinszkienne. Le poète les représente à travers une description qui souligne les contrastes. Ces contrastes traduisent l'absurdité de l'existence où ils sont à la fois acceptés et sans cesse revécus.

Ils consistent d'une part en la condamnation de l'homme à la solitude éternelle, d'autre part en le désir de trouver l' "âme sœur", un être susceptible d'atténuer la douleur de l'homme.

La poésie de János Pilinszky s'articule dans la recherche permanente d'un être qui puisse partager son amour. Son univers poétique reflète l'absence de toute créature capable de répondre à sa quête. Dans ce vide, les appels désespérés de l'homme ne suscitent aucun écho.

La solitude est son unique compagnon. Ni l'univers (les quatre points centraux), ni l'homme (l'amour), ni Dieu (la rédemption) ne peuvent y remédier. Sa soif ne sera jamais étanchée, son désir restera éternellement inassouvi.

La Passion éternelle de l'homme se déroule dans un espace déchiré, dans un temps arrêté où aucune rédemption n'est possible.

Pourquoi l'homme est-il ainsi cloué sur sa croix ? D'où vient la tragédie humaine ? Voilà la question qui semble obséder le poète.

Celui-ci propose des réponses précises. Il indique ce en quoi nous pouvons avoir confiance, ce en quoi nous pouvons croire : l'enfance qui rappelle l'unité permanente de l'univers,² la souffrance qui peut arracher l'homme à sa trivialité, à sa banalité.

Pilinszky fait émerger de ses poèmes des porte-paroles de la vérité. Ce ne sont pas des héros, mais des personnages aux visages singuliers, aux destins fixés à l'avance, ayant des rôles modestes, des fonctions insignifiantes. Ils se retrouvent soit du côté de ceux qui détruisent, ravagent, soit du côté de ceux qui dépérissent.

² L'image de l'enfant a une grande importance dans la poésie pilinszkienne. Les enfants rappellent à l'homme son vécu antérieur, son bonheur, l'innocence, un regard porté sur le monde sans a priori, sans concept. Le poète saisit l'enfance comme une possibilité de bonheur et de salut.

Ces personnages ne peuvent enlacer que leur propre mort : ils sont expulsés du monde et se réfugient dans l'espace de la « niche » où ils sont désespérément seuls. Même le souvenir de la possibilité d'atteindre la mer (la mère) et l'enfance, les a désertés. Ils agonisent dans la solitude précédant la mort.

La douleur existentielle devient alors une vision concrète, celle de la Passion éternelle avec les images des prisonniers affamés, dévorant les déchets alimentaires.³ Il ne s'agit plus d'une seule vie singulière, mais du lot commun de l'humanité.

Le poète exprime cette réalité dans un langage objectif. Loin de traiter les destins individuels, ses poèmes expriment des peurs, des angoisses, des doutes collectifs face à la tragédie existentielle de l'homme.

La rédemption

La poésie de János Pilinszky nous révèle la plus grande faiblesse humaine : en retombant constamment dans le péché quotidien, l'homme pervertit le monde. Point n'est besoin d'invoquer pour cela le péché originel.

Libre de choisir entre le bien et le mal, l'homme est responsable. Est-il, à l'origine, innocent ou coupable ? Peut-il se racheter de son péché constant ?

Pilinszky décrit un monde fait d'ambiguïté et d'incertitudes. Existe-t-il une seule valeur qui soit constante et éternelle ? Oui, répond János Pilinszky, la force créatrice de l'amour.

Le poète est persuadé que l'homme peut s'évader du cercle vicieux du péché quotidiennement reproduit, à condition de considérer autrui non pas comme coupable, mais comme souffrant. C'est à travers cette attitude que l'homme peut éprouver la compassion, même envers un coupable (pensons à la compassion de János Pilinszky à l'égard des victimes de la deuxième guerre mondiale).

Les mots *partage*, *culpabilité* et *compassion* ont, dans cette poésie, une importance primordiale. Le poète se sent coupable des événements de la guerre : ayant vu la souffrance, il est pénétré d'humilité envers les souffrants.

Le poète présente la vie comme un piège : l'homme tombe-t-il nécessairement dans l'abîme en face de sa liberté ? Existe-t-il une issue ?

Pilinszky esquisse le monde ambigu à travers des parallèles établis entre vie – mort, existence – néant, culpabilité – miséricorde. Dans cette vie remplie de questions et de réponses incertaines, il garde inchangée, sa volonté de rester pur.

³ Le souvenir de la deuxième guerre mondiale, des camps de concentration, de la situation humiliante de l'être humain imprègne la poésie de János Pilinszky. Il n'a jamais oublié les images des wagons abandonnés, des prisonniers derrière des barbelés, des visages ravagés par la souffrance : en 1944 le poète, mobilisé, partit pour l'Ouest dans des wagons à bestiaux.

Pourtant il perçoit le monde condamné au péché quotidiennement reproduit : le péché devient une force surnaturelle, la vie même.

D'où vient le mal ? L'homme est-il a priori pécheur ? Le monde est-il a priori mauvais, mal conçu ?

Les réponses ne sont que trop indécises. Une certitude ressort tout de même de la poésie pilinszkienne : la souffrance de l'homme et le danger auquel il est exposé. De quel danger s'agit-il ?

Le monde se trouve au bord du dépérissement. Dans une telle situation, le poète souhaite garder ardemment l'amour, la seule chance de l'homme.

Ainsi le cercle vicieux se ferme : l'homme est condamné à la souffrance éternelle, au paradoxe de l'existence. La seule chance de l'homme est l'amour qu'il peut apporter à autrui. Dès que la relation avec autrui s'interrompt, l'homme perd non seulement autrui, mais aussi lui-même.

Lorsque l'être humain reste abandonné au monde, il risque de perdre ses relations réelles qui le lient à la société. Or c'est là qu'il peut lutter contre la solitude, avec ou au nom de l'amour. Face au néant, que peut-il faire ?

L'un des essais de János Pilinszky⁴ représente le parallèle qui peut exister entre Dieu et l'amour et qui peut répondre à la question posée précédemment.

Nous remarquons dans les poèmes que l'amour découle de la force inouïe que confère à l'homme sa lutte contre l'anéantissement. Jusqu'à quel moment de la vie l'amour peut-il faire corps avec l'être ? Nous proposons de répondre à cette question par un extrait d'une interview enregistrée avec le poète en 1973.⁵

Jusqu'où l'amour est-il le compagnon fidèle de l'homme ? Certes, celui-ci est enfermé dans des limites imposées par le péché commis jour après jour, mais s'il accepte que ni lui, ni le monde ne soient parfaits, il est capable d'aimer : il acquiert ainsi la seule chance qui permette d'atténuer sa souffrance et sa solitude.

Autrement dit : dès que l'homme accepte son imperfection, il se résigne au paradoxe de l'existence.

Comment le poète préserve-t-il l'être humain dans son esprit ? Il aime les malheureux, les pauvres, les exclus. Il méprise le péché, mais pas le pécheur. Il éprouve de la compassion à l'égard de l'homme, mais ne supporte pas le mensonge, la trahison. Ses véritables amis sont les faibles et les souffrants.

⁴ János Pilinszky, *Tanulmányok, esszék, cikkek*, I (Études, essais, articles I.), Budapest, Századvég, 1993, 106 : « Le secret des cieux est celui de l'amour. Il s'agit d'accepter toutes joies et toutes souffrances de la vie. Il faut opposer au néant le secret de la création, et à l'anéantissement celui de l'amour. »

⁵ János Pilinszky, *Beszélgetések* (Interviews), Budapest, Századvég, 1994, 135 : « Je suis quand même sûr d'une seule chose : à ma manière, je crois en Dieu, j'aime Jésus infiniment ce qui est pratiquement plus important que la croyance, et après tout, je crois aussi en l'Église... Je reconnais qu'il n'y a pas de perfection sur terre. Mais accepter l'imperfection qui malgré tout nous conduit vers la perfection, est le maximum que nous puissions faire. »

Note finale

János Pilinszky chercha la vérité de l'homme. À la recherche de la vie, de l'amour, du bonheur possibles, il découvrit l'incommunicabilité, l'impossibilité de la vie, de l'amour, du bonheur. Comme si le bonheur était condamné à demeurer l'ombre de l'être humain : un fragment et non pas l'unité.

Comme si le bonheur était enfermé dans un morceau de glace que l'homme ne pourrait jamais briser. Le bonheur serait-il un reflet dans le miroir ? Impossible ? Dérisoire ?

Pourrions-nous affirmer que la prospérité de l'homme est un mirage parce que sa conscience n'est pas pure ? Parce que nous avons assisté au plus grand scandale du siècle ? Parce que tout ce qui s'est produit est sacré, irréversible et tout ce qui a pu se produire est scandale ?

Quoi qu'il en soit, l'homme aperçoit dans ce morceau de glace l'espace déchiré, le temps arrêté, autrui éloigné, l'enfance perdue et la grâce trop tardive. Peut-il avoir un contact avec ce qui est paralysé, enfermé dans la glace ? La chaleur d'autrui, l'harmonie, la pureté, l'unité ?

Oui, répond la poésie pilinszkienne. Oui. L'homme peut être heureux sur terre, à condition de vouloir tendre, de toutes ces forces, vers cette glace à l'intérieur de laquelle la terre se montre sous une autre face.

Voici le plus grand secret de la poésie de János Pilinszky. Elle nous apprend à nous réconcilier avec notre imperfection, notre faiblesse, notre précarité. Elle nous soutient tout au long de notre vie, en soulignant sans cesse la force cosmique de l'amour : notre seule chance de salut.

Je remercie Mme Korompay et M. Kassai de m'avoir guidée et accompagnée dans mon travail.

Poèmes de János Pilinszky

DEUIL

(Gyász)

Entre tes dents la plainte gémit,
la solitude se refroidit,
des bords abandonnés tu cherches,
tous tes membres son vides,
telle la damnation, déterminé tu es,
derrière ton front
pour ta consolation, ne restait rien,
rien, que ton cri désert.

La raison infidèle ne te protège pas,
la rive étroite ne la retient pas,
l'incontournable caprice
rassemble des troupeaux d'étoiles
autour de ton cœur émerveillé :
debout tu médites et laisses
qu'elles t'envahissent, comme le deuil épais,
les étoiles éfilochées.

ÉPITAPHE

(Sírvers)

Leurs cheveux, nul ne doit les fléchir,
plus obstinément que la pierre
je garde leurs plus petites rides
jusqu'au jour du jugement.

Dans leurs veines capillaires, leurs larmes
se réfugient en moi, pudiques,
elles creusent un lac sans fond
pour le silence omniscient.

Ainsi se tait l'amour
dans les amants pleurant jusqu'à l'aurore,
ce n'est plus eux qui s'enlacent,
c'est l'immortalité qui les étreint.

L'éternité toute entière
garde le sort de chacun
inébranlable, telle la pierre,
ce n'est plus moi qui les étreins.

À TON ARRIVÉE

(Mire megjössz)

Je serai seul à ton arrivée,
je serai le seul survivant,
rien que de duvets dans l'étable désert,
rien que des étoiles à la place du ciel.

Dans la solitude déterrée,
comme au dépotoir en hiver,
picorant dans la saleté,
je grapille ma vie, les grains.

Parfaite serait cette paix.
Mon cœur, on ne l'entendrait pas,
de partout le mutisme élèverait
des barricades en extase.

L'éternité dénudée.
Et elle est à toi, à toi seul
c'est pour toi qu'elle se fait
depuis toujours, cette belle simplicité.

Comme un homme creux, inarticulé,
le temps demeure assis en silence,
le désir n'a plus de bras, ni jambe,
il n'est qu'un buste essoufflé.

À ton arrivée, j'aurais tout perdu,
je n'aurais ni maison, ni lit mou,
sans gêne, nous pourrions nous vautrer
dans le ravissement épuré.

Seulement ne me vole pas ! Ne m'abandonne pas !
Si tu es faible, j'en mourrais.
Me réveiller dans mon lit, dans les oreillers,
dans le bruit de la rue, serait effroyable.

VERT
(Zöld)

Mes yeux, mon visage et mon âme plongent,
toute créature s'enfonce
dans la verdure sans fond
qu'est un arbre dedans et dehors.

TELLE EST MA SOUFFRANCE

(Mégis nehéz)

Maman, maman
dans ce désert,
pourquoi m'as-tu abandonné, dans ce désert ?

Pourquoi m'as-tu abandonné, ici, où tout se nomme solitude,
et pourtant je contemple tout avec tant de curiosité ?

Sais-tu combien de tentations,
combien d'enfers faits du vide, du néant,
et comme une lame de couteau
s'élancent vers moi, et me guettent inlassablement ?

Certes, on rallonge le volant des robes,
le tissu se déteint et l'herbe
envahit les chemins.

Certes, oui certes, l'abandon, l'envol –
mais où je me suis interrompu ? –
je vis pourtant,
telle est ma souffrance, maman, telle est ma souffrance.

PSAUME

(Zsoltár)

Celui qui souffre depuis des jours de la faim,
pense au pain :
pense au vrai pain.

Celui qui au fond de la chambre des supplices
cherche la tendresse :
désire la vraie tendresse.

Et celui qui au fond de son lit
ne se sent pas seul :
vraiment, il n'est pas seul.

VENT FROID

(Hideg szél)

Pierre déserte, mon dos s'allonge à jamais,
sans souvenirs, sans moi,
dans la cendre morte des millénaires.

Le vent froid se lève.

DAMNATION

(Kárhozat)

Bien que le néant soit présent,
le monde s'avance,
les veines transportent le sang,
la main fait un nœud, tourne la clef,
allume une allumette et prépare le lit pour la nuit.

PUPILLE

(Pupilla)

Dans la jumelle, charge de cavalerie,
sous la loupe, stigmates, étamines.
Mais dans mes yeux, visage jaune
et dans le lit suspendu, éboulement,
car être un homme, c'est regarder
avec des pupilles vissées sur l'enfer.

AU BORD DE LA MER

(A tengerpartra)

La mer s'allonge au bord de la mer,
l'amour s'étend à la fin du monde,
mon cœur m'aveugle comme un soleil lointain,
nous sommes tous son ombre.

AGONIA CHRISTIANA

(Agonia christiana)

Le vent, les rivières
de l'aube sont encore lointains !
Je mets ma chemise et ma veste,
tel le bouton, ma mort, je l'enferme.

LE TROISIÈME

(A harmadik)

Parmi nous trois, le plus immortel,
ton icône éternellement rayonnante,
ta dune de sable éternellement s'affaissant,
le plus périssable, c'est moi.

OÙ, COMMENT ?

(Merre, hogyan ?)

Je n'en sais rien.

Où sont les soldats.
Comme la mer.

Où sont les soldats dans la défaite.
Comme la mer dans l'ostensoir cassé.

POÈME AU DEFUNT

(Vers a halotthoz)

La minute n'est que le reflet de la minute
et seul toi, tu es leur contenu,
abandonné, déshabillé, –
le voile inquiet est tombé :
geste métamorphosé.

Ici, tu dois accepter ta personne,
au-dessus de ta substance éternelle
le vent ne peut pas soulever les haillons.
Tu restes éternellement dur telle la pierre,
telle la damnation, déterminé tu es.

(Traduits par Tünde DABAT-KURTÁN)

Varia

La presse événementielle française sur la Hongrie et la Transylvanie à l'époque de Louis XIV

La presse française et l'histoire de la Hongrie et de la Transylvanie

Quand nous parlons de la presse événementielle, nous devons penser aux gazettes de Paris et à celles de Hollande, publiées en français, qui circulèrent aussi en France. Cette presse naît en 1631 avec la parution d'un périodique publié par un certain Vendôme, sous le titre de *Nouvelles ordinaires de divers endroits*.¹ Cette gazette fut reprise par Théophraste Renaudot puis par son fils, Eusèbe, et elle fut contrôlée par le bureau du secrétaire d'État aux affaires étrangères. À partir de 1634 les *Nouvelles* publient des informations sur le Midi et l'Est de l'Europe et la *Gazette* se penche deux fois par semaine sur l'Europe nordique et occidentale.

Ce monopole cessa avec la parution de ce qu'on appelle les "gazettes de Hollande" : à partir de 1663, de la *Gazette d'Amsterdam* intitulée plus tard la *Gazette ordinaire d'Amsterdam*, en 1678 des *Nouvelles ordinaires de divers endroits* de Leyde, en 1680 du *Journal historique de Rotterdam* et en 1690 de *La quintessence des nouvelles*.² Si l'administration française interdit la diffusion des revues et des pamphlets parus à l'étranger, elle permet celle des "gazettes de Hollande" qui publient des nouvelles sans commentaires en y ajoutant celles de Paris. J'ai trouvé l'annonce suivante dans la *Gazette d'Amsterdam* du 25 septembre 1675 : « Dorénavant l'on distribuera ici (c'est-à-dire à Paris) de temps en temps, avec la Gazette de Bruxelles et autres étrangères des extraordinaires, de Hollandaises curieux, chez François Boyes, sur le quai des Grands Augustins, à l'enseigne du Roi David et l'on y verra la vérité de bien des choses qu'on ne peut pas voir ailleurs. » Ce système a prévalu pour toute l'époque qui nous occupe.

Si nous voulons présenter la façon dont la presse événementielle s'occupe de la Hongrie et de la Transylvanie entre 1663 et 1711, nous devons ternir compte de l'évolution intérieure et extérieure de ces pays : des guerres turques,

¹ Folke Dahle-Fanny Petitbon-Marguerite Boulet, *Les débuts de la presse française*, Göteborg, 1951.

² E. Hatin, *Les gazettes de Hollande et la presse clandestine aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1865.

qui ont duré jusqu'en 1699, et des "révolutions" des Hongrois contre l'absolutisme de la cour de Vienne, pour la défense des privilèges.

Dans un premier temps, après la campagne de Georges II Rákóczi en Pologne (1657), l'armée turque dévasta la Transylvanie et se trouva en conflit avec l'exercice des Habsbourg, venus à son aide. La France de Louis XIV, mettant fin à son hostilité contre Vienne, prit part avec des "volontaires" à côté des Impériaux. Ce geste de "solidarité chrétienne" ne dura pas longtemps, la cour de Vienne conclut à Vasvár la paix avec la Porte afin de se défendre contre la politique française dans l'Empire Germanique. Les dirigeants hongrois, qui n'acceptèrent pas la paix, cherchèrent à cette époque l'appui de la France et de la Turquie, c'est ce qui explique la prétendue conspiration de Pierre Zrínyi, qui amena l'exécution des principaux seigneurs.

Au cours de la seconde période qui s'étend de 1671 à 1683, Louis XIV aida directement les "Mécontents de Hongrie", en signant un accord avec le prince de Transylvanie, Michel Apafi. Après la paix de Nimègue de 1678, il continuera à appuyer Émeric Thököly de façon plus ou moins clandestine. Celui-ci fut reconnu roi de Hongrie par Constantinople, mais il se contentera du titre de prince de Hongrie du Nord.

La troisième période va du siège de Vienne jusqu'à la paix de Carlovits de 1699 et se solde avec la défaite des Turcs et des Hongrois en rébellion. Pendant la guerre d'Augsbourg, la France essaya de trouver un allié en Thököly, qui fut nommé par la Porte en 1690 prince de Transylvanie, mais ne put toutefois s'y établir.

La dernière période va de 1703 à 1711, c'est celle de la guerre d'indépendance dirigée par François II Rákóczi. Ce dernier, se servant de la guerre de la succession d'Espagne, en seul allié de la France en Europe de l'Est, obtint une aide diplomatique, financière et militaire de la cour de Versailles. Le roi le reconnut en 1705 comme prince de Transylvanie, cependant il ne signa pas les projets de traités entre la Hongrie et la Transylvanie, présentés en 1708, à cause de la situation désastreuse de la France. La guerre hongroise s'acheva par la conclusion de l'accord de Szatmár, entre la cour de Vienne et le général Sándor Károlyi, et par l'émigration de Rákóczi en Pologne et en France.

La presse de Paris puisa ses informations sur la Hongrie et la Transylvanie à Vienne ou à Varsovie et dans les comptes rendus des officiers français qui se trouvaient en Hongrie. Les "gazettes de Hollande" firent appel à Hambourg, à Cologne, à Vienne, où le *Wienerisches Diarium* parut à partir de 1705. Les journaux se servent également des manifestes d'Apafi, de Thököly et de Rákóczi et, après 1705, de quelques numéros parus sous le titre de *Mercurius veridicus*, publié par la guerre d'indépendance.

La France, défenseur de la chrétienté

Au début de 1663,³ nous lisons dans la *Gazette de Paris* un *État général des Affaires* dont l'auteur soutient que la Transylvanie combat contre "l'oppression du joug ottoman" et qu'en Hongrie les conflits subsistent entre catholiques et protestants. Dans un *État des affaires des Impériaux avec les Turcs, contenu en la lettre d'un gentilhomme allemand* il est question des luttes menées par les frères Zrínyi (Sérin) contre les Turcs : « Il serait à souhaiter que l'Empereur eût beaucoup d'officiers semblables à ces illustres frères. »⁴ Nous publions les textes dans l'orthographe moderne. La prise de Neuhäusel (Érsekujvár), place impériale importante occupée par les Turcs, est relatée par plusieurs "extraordinaires", qui pensent que Nicolas Zrínyi pourrait la reprendre.⁵ *La lettre du comte Sérin à l'Empereur, contenant plusieurs particularités de la victoire par lui remportée sur les Turcs dans la Croatie*, datée de Csáktornya, le 28 novembre 1663, parle de sa glorieuse campagne contre les Turcs, mais elle ne sera publiée à Paris qu'au début de 1664.⁶ À cette époque la *Gazette de Paris* parle de la mission de Rottal, délégué par Vienne en Haute Hongrie où les États se laissent influencer par les lettres d'Apafi et surtout par la présence des Turcs.⁷ Dans l' "extraordinaire" *L'état des affaires des impériaux avec les Turcs et les particularités des progrès du comte de Sérin, le tout en la lettre d'un Allemand* fait le résumé des nouvelles victoires de Zrínyi.⁸ Dans un autre "extraordinaire", un "Allemand" parle de la défaite des Chrétiens devant Kanizsa, de la mésentente des chefs, de la démarche de Zrínyi afin d'obtenir une aide particulière.⁹ *La prise du Fort de Sérin par les Turcs, avec ce qui s'est passé devant le siège, le tout en la lettre d'un Allemand* raconte la prise de Zerinvár et donne cette information : « Le comte de Sérin [qui] en est d'autant plus inconsolable qu'il voit non seulement ses travaux de trois ans servir de trophée à ses anciens et irréconciliables ennemis, mais la gloire qu'il en espérait entièrement perdue et de plus toute sa fortune exposée à la rage des

³ Sur la presse qui s'occupe de la période après 1665, voir B. Köpeczi : « La France, sauveur de l'Empire et champion de la chrétienté », *Hongrois et Français*, Budapest, 1983 et B. Köpeczi, en allemand : *Staatsräson und christliche Solidarität. Die ungarischen Aufstände und Europa in der zweiten Hälfte des 17-en Jahrhunderts*, Böhlau-Akadémiai Kiadó, Wien, Budapest, 1983.

⁴ *Gazette*, 90, 1663

⁵ *Gazette*, 123, 129, 1663.

⁶ *Gazette*, 25-32, 1664.

⁷ *Nouvelles ordinaires*, 12 janvier 1664 à partir de *N.O.*

⁸ *Gazette*, 32, 33, 1664.

⁹ *Gazette*, 82, 1664.

victorieux. » Zrínyi veut porter plainte à la cour de Vienne, pour la formation d'une armée, qui ne dépendra que de lui.¹⁰

Les "volontaires" français arrivent à Vienne le 1^{er} juillet sous la conduite du comte Coligny pour aller en "Croatie" : « Hier Sa Majesté Impériale les fut visiter auprès de Laxembourg où il fit traiter splendidement les chefs et les volontaires avec lesquels Elle prit le divertissement de la chasse ». ¹¹ La *Gazette* publie une bonne nouvelle à propos du combat près de Lewents où les Impériaux vainquirent les Turcs. ¹² Au sujet de la bataille de Szentgotthárd ¹³ elle publie un bref résumé, du 3 août 1664, de Presbourg et de Vienne. La lettre d'un "officier de l'armée", datée du 12 août paraît le 5 septembre à Paris par le *Bureau d'Adresse* : *Les particularités du combat donné entre les troupes impériales et celles de Turcs, proche de la rivière de Raab, en Hongrie, le tout contenu en la lettre d'un officier de l'armée*. L'auteur présente les Turcs comme l'ancienne armée des Perses à l'époque d'Alexandre, sauf l'existence des canons, qui appartiennent aux guerres présentes. Le 27 juillet les "volontaires" français répondent aux attaques des Turcs, ainsi le marquis de Châteauneuf ou le chevalier de Saint-Aignan, qui trouva la mort dès les premiers combats. Dans la "grande bataille", du 1^{er} août, il signale les régiments d'Epagny, de Grancey, de Turenne et les escadrons de Beauvesé, de Bissy et du marquis d'Estrade. Il énumère les exploits des uns et des autres, mais surtout ceux de La Feuillade, qui combattit avec l'infanterie française « d'une manière qui ne se peut exprimer ».

Après cette victoire, la *Gazette* s'occupe dans un *État des affaires*, écrit par un Allemand, de la situation des États de Hongrie, des promesses de l'Empereur pour satisfaire aux demandes des protestants et du mécontentement de Nicolas Zrínyi et de Souches : « On espère que l'Empereur considérera les services que ces deux généraux ont rendu à l'Empire. » ¹⁴ Les *Nouvelles ordinaires* parlent, le 12 octobre, d'un cessez-le-feu, et, le 25 du même mois, du traité de paix conclu à Vasvár avec les Turcs. Les Hongrois protestent contre ce traité à cause de la perte d'Érsekújvár et de Varadin, ¹⁵ et ils veulent continuer la lutte contre les Turcs, d'autres sont prêts à se soumettre à la Porte. ¹⁶ Le 27 décembre la *Gazette* annonce : « Le 23 du passé un courrier de Zakatheurn (Csáktornya) apporte ici la

¹⁰ *Gazette*, 91, 1664.

¹¹ *N.O.* 1^{er} juillet, 1664.

¹² *Gazette*, 180, 1664.

¹³ Saint Gothart.

¹⁴ *Gazette*, 121, 1664.

¹⁵ Nagyvárád.

¹⁶ *N.O.* 8 nov. 1664.

nouvelle de la mort du comte Nicolas de Sérin, arrivée par un accident tout à fait étrange. Le 20 étant à la chasse à 2 lieues de ladite ville, il poursuivait un sanglier qu'il avait blessé et qui s'était jeté dans le plus épais du bois, et comme il fut descendu du cheval pour l'achever avec son sabre, cette bête l'avait terrassé, lui donna de ses défenses, deux ou trois atteintes du col, dont il mourut une heure après. L'Empereur a été sensiblement touché de la perte d'un si vaillant homme et qui suivait les traces de ses devanciers, était la terreur des Infidèles. »¹⁷ Dans le premier "extraordinaire", la *Gazette* publia en 1665 la lettre d'un Vénitien, qui parle de la mort de Zrínyi, répétant les nouvelles parvenues de Vienne, et il met en relief le regret des Hongrois, qui « fondaient toutes leurs espérances sur ce héros. »¹⁸ Les *Nouvelles ordinaires* rapportent de Presbourg à propos de l'aversion des Hongrois contre le traité et de leur sympathie pour Zrínyi : « les Hongrois, qui le considéraient comme la seule personne capable de leur servir de chef dans le mécontentement ». ¹⁹

Dans le 15^e "extraordinaire" nous lisons : « Le 22 de ce mois (janvier), le comte de Coligny, étant revenu de Hongrie, reçut du Roi tout le bon accueil qu'il pouvait espérer après avoir porté jusque chez les Infidèles la gloire des armées de Sa Majesté, qui sous sa conduite ont rendu des services très considérables à toute la chrétienté. »²⁰

Une conspiration des aristocrates

Après la mort de Zrínyi, la *Gazette* parle du mécontentement des États protestants et du mariage d'Hélène Zrínyi avec le prince François I^{er} Rákóczi.²¹

La *Gazette d'Amsterdam*, dont certains numéros sont conservés à la Bibliothèque Nationale de Paris, publie les informations d'Amsterdam Courant, s'intéresse à partir de 1667 aux protestants de Hongrie. Le 8 octobre elle mentionne que leurs députés « ont obtenu le libre exercice de leur religion et la restitution de leurs cloches et temples, que les catholiques romains leur avaient ôtés. »²² Elle remarque que les "Hongariens" demandent le texte du traité conclu avec la Porte, et « la restitution de même les églises que les Jésuites et autres leur ont ôtées de vive force. »²³ On nous informe également de l'embrasement de

¹⁷ N.O. 27 déc. 1664.

¹⁸ *Gazette*, 1, 1665.

¹⁹ N.O. 3 janvier 1665.

²⁰ *Gazette*, 15, 1665.

²¹ N.O. 30 avril, 1667.

²² *Gazette d'Amsterdam*, 8 oct. 1667.

²³ *Gazette d'Amsterdam*, 13 déc. 1667.

Bude « avec le beau palais du roi Mathias » et « de plus de 400 personnes étouffées ».²⁴

D'après la *Gazette de Paris*, le 26 avril 1670, le comte Erdödi rapporte à l'Empereur que Pierre Zrínyi est prêt à se soumettre aux Turcs et que Tattenbach est arrêté.²⁵ Forstal, l'envoyé de Zrínyi à Vienne, demande pardon à l'Empereur.²⁶ Le 17 mai, on apprend à Paris que Zrínyi et Frangepán sont également arrêtés.²⁷ En même temps François Rákóczi occupe plusieurs villes, entre autres Ónod, et veut conquérir Tokaj.²⁸ Il s'adresse à l'Empereur et envoie une délégation à Vienne.²⁹ À ce propos la *Gazette* remarque : « Les rebelles de la Haute Hongrie sont dans une consternation qui ne se peut exprimer, n'ayant ni chefs, ni argent pour se défendre. »³⁰ Le 14 juillet, on apprend que la veuve de Georges II Rákóczi a demandé le pardon de son fils à l'Empereur et celui-ci le lui accorde le 9 août.³¹ Selon des informations qui circulent selon lesquelles « les principaux acteurs de la rébellion se sont retirés sur les terres des Turcs et le reste dans la Transylvanie sous la protection de Michel Abaffi. »³² Les Impériaux occupent Murány où l'on trouve les documents de la conspiration et on apprend que le comte Nádasdy est également arrêté.³³ Le 18 octobre la *Gazette* annonce de Presbourg : « L'on dit qu'ils (les conspirateurs) n'en voulaient pas seulement à la Hongrie, mais à la personne de l'Empereur et que par ordre du comte Nadasti, 3 000 hussards s'étaient emparés de la forêt d'Ebersdorf pour enlever Sa Majesté Impériale qu'ils croyaient y devoir passer le 13 de ce mois, à dessein seulement de donner moyen aux personnes de se sauver avec plus de facilité. Mais Dieu, qui tient les souverains sous sa protection a fait avorter ce malheureux projet, qui n'a été funeste qu'à ses auteurs. »³⁴ Nádasdy et Zrínyi essayent de se défendre.³⁵ Le comte Thököly meurt et son fils, Eméric se réfugie en Transylvanie où le prince

²⁴ *Gazette d'Amsterdam*, 15 juin 1669.

²⁵ *N.O.* 26 avril, 1670.

²⁶ *N.O.* 3 mai, 1670.

²⁷ Il s'agit d'une lettre de Vienne du 23 avril. *N.O.* 17 mai 1670.

²⁸ *N.O.* 31 mai 1670.

²⁹ *N.O.* le 21, 28 juin 1670.

³⁰ *N.O.* 28 juin 1670.

³¹ *N.O.* 12 juillet, 9 août 1670.

³² *N.O.* 19 juillet.

³³ *N.O.* 4 octobre 1670.

³⁴ *N.O.* 11 octobre 1670.

³⁵ *N.O.* 25 octobre, 1^{er} novembre 1670.

Apafi « exhorte l'Empereur à user de la clémence envers les Hongrois pour ne pas les aigrir davantage ».³⁶

La *Gazette de Paris* publie un *Extraordinaire de mai 1671 contenant l'état des affaires des Impériaux en une lettre de Vienne* où l'auteur parle du projet de "pacification" par l'Empereur des "troubles de Hongrie". Par l'intermédiaire d'Apafi, les "rebelles" demandent le pardon déjà accordé à Rákóczi. Les députés réunis à Presbourg protestent contre les persécutions. L'Empereur veut maintenir ses troupes en Hongrie et Montecuccoli y est envoyé pour démanteler certaines places et en fortifier d'autres. C'est ici que la *Gazette* emploie la dénomination des « Mécontents », au lieu de celle des « rebelles ».³⁷

Le 30 mai on annonce de Vienne le procès contre Nádasdy, Zrínyi, et Tattenbach. Le premier « a confessé des crimes énormes », c'est-à-dire avoir voulu enlever l'Empereur.³⁸ Le « 68^e extraordinaire » s'intitule *Les particularités de l'exécution des comtes Nadasti et de Sérin et du marquis Frangipani, avec la suite des autres affaires de l'Empereur, contenus en une lettre de Vienne*. Les coupables de la conspiration sont exécutés après une réunion organisée par l'Empereur en personne, avec la consultation « des plus fameuses personnalités ». Le principal coupable, François Nádasdy écrit une lettre à l'Empereur, pour lui recommander ses enfants. Le prince qui l'avait tellement "aimé", a permis « qu'il aura sa tête tranchée sans qu'on touchât à la main droite ». L'exécution eut lieu le 30 à Vienne où son corps fut mis dans un cercueil. Zrínyi et Frangepán furent exécutés à Wienerneustadt. Le premier « se résolut facilement à la mort » et remit une bague à son fils, qui devait changer de nom, comme le fils de Nicolas, parce que « son père avait eu part au dessein de la révolte » (ces mots figurent dans le texte). Frangepán n'a pas eu la même "constance", mais il a demandé pardon à son beau-père, « le comte de Sérin, de ce qu'il l'avait engagé dans une si horrible conspiration ». Il exhorta les spectateurs à « demeurer inviolablement attachés au service de leur souverain ». L'exécuteur a dû asséner plusieurs coups et « a emporté une partie de l'épaule de Frangipani. »³⁹

Le mouvement des Mécontents

Après cette date les journaux s'occupent surtout du mouvement des Mécontents, de leur appui par les Turcs et par Apafi, mais aussi de l'aide que la France accorde en 1678 et 1679 à leurs campagnes.

³⁶ N.O. 3 et 24 janvier 1671.

³⁷ *Gazette*, 51, 1671.

³⁸ N.O. 30 mai 1671.

³⁹ *Gazette*, 68, 1671.

Le 1^{er} août 1671 est proclamée une amnistie de l'Empereur qui exclut les prisonniers considérés comme coupables.⁴⁰ On apprend que les "rebelles" retirés en Transylvanie ont publié un manifeste, invitant les comitats à prendre les armes.⁴¹

À cette époque la *Gazette d'Amsterdam* s'occupe surtout de l'armée impériale et du problème des "rebelles" emprisonnés à Presbourg.⁴² On parle de l'aide qu'apportent Apafi et les Turcs aux Mécontents, dont les chefs se trouvent à Bude, dans « un état digne de compassion, mal vêtus et bafoués même des Turcs, à qui ils demandent du secours ».⁴³

En 1672 un "extraordinaire" dans la *Gazette de Paris* parle de l'occupation de la cathédrale de Cassovie (Kassa) par l'armée impériale et par l'évêque d'Agria : « Le trésor avait été conservé par les protestants, on y a trouvé grand nombre d'excellents tableaux et de vases d'or et d'argent avec deux soleils à exposer le Saint Sacrement, l'un d'or et de grandeur extraordinaire ». "Les principaux de Hongrie" rétablissent ainsi la "véritable religion" par la formation d'une académie, établie par la veuve de Georges II Rákóczi.⁴⁴

Le 27 février le conseil de l'Empereur publie une interdiction de l'exercice de la religion aux luthériens et aux calvinistes, en invoquant que « ce royaume a été beaucoup plus troublé par ces religionnaires que par les armes des Turcs ».⁴⁵ Les députés protestants, envoyés à Vienne, essayent de maintenir leurs anciennes églises et d'obtenir le droit d'en construire de nouvelles.⁴⁶

La Cour de Vienne introduit un « nouveau gouvernement des places » et leur administration par les catholiques.⁴⁷ Le 16 juillet on annonce de Vienne : « Elle (l'Empereur) a approuvé la confiscation et le bannissement de plus de 600 personnes et ordonne que les ministres protestants sortissent du pays pour laisser libres jouissances des églises aux catholiques ».⁴⁸ La *Gazette de Paris* n'a rien contre la persécution des protestants, tout en citant l'exemple des paysans qui

⁴⁰ N.O. 1^{er} août 1671.

⁴¹ N.O. 17 octobre 1671.

⁴² *Gazette d'Amsterdam*, 1^{er} septembre 1671.

⁴³ *Gazette d'Amsterdam*, 15 oct., 1^{er} déc. 1671.

⁴⁴ *Gazette* 7, 1672.

⁴⁵ N.O. 27 février 1671.

⁴⁶ *Gazette*, 40, 1671.

⁴⁷ *Gazette*, 60, 1672.

⁴⁸ N.O. 9 juillet, 1672.

voulaient attaquer l'évêque catholique de Varadin, mais qui fut sauvé par « un pasteur ».⁴⁹

Le 27 août elle écrit à propos de l'aide que l'Empire a l'intention d'apporter à la Hollande : « Sa Majesté Impériale fera beaucoup mieux de conserver ses forces pour s'en servir contre eux (les Turcs), au cas où elle en a besoin, que de les envoyer où elles ne lui seront d'aucune utilité. »⁵⁰ Au début de septembre, elle annonce que la Cour de Vienne a nommé un « vice-roi » en Hongrie et que le pays sera commandé par les Allemands.⁵¹

En même temps les protestants hongrois se sont mis en campagne avec un étendard où figure cette inscription « *Pro libertate hungarica* ». Ils ont surpris Kálló et un monastère de Saint François près de Szatmár,⁵² et ils ont détruit les troupes du général Spankau.⁵³ Les « rebelles » veulent maintenir la liberté de la religion, avec celle de la patrie et d'obtenir la restitution des biens confisqués.⁵⁴

Dans l' « extraordinaire » 143, elle parle de « l'état de la rébellion de Hongrie », conduite par des personnes peu identifiées ou dont les noms sont déformés, ils exigent le libre exercice de la religion, demandent la retraite des troupes impériales et une diminution des impôts. « Ces protestations ne sont pas peu embarrassantes et néanmoins il sera difficile à Sa Majesté Impériale de n'y pas donner les mains, si Elle ne veut venir à bout de la guerre de Hongrie, n'étant pas assuré que les Turcs à la fin ne s'en mêlent et n'y mettent les holas à leur avantage. »⁵⁵

La *Gazette d'Amsterdam* date ses nouvelles de Hambourg, mais elle cite aussi l'opinion viennoise condamnant l'activité de l'ambassadeur de France, Grémonville, qu'on qualifie de « fauteur des troubles de Pologne », et de « traître à Sa Majesté Impériale ».⁵⁶

Elle parle aussi de la persécution des protestants, mais sans commenter : « L'on avait ôté aux protestants leurs temples et leurs écoles et mis en prison

⁴⁹ N.O. 2 août 1672.

⁵⁰ N.O. 27 août 1672.

⁵¹ N.O. 3 septembre 1672.

⁵² N.O. 8 octobre 1672.

⁵³ N.O. 22 octobre 1672.

⁵⁴ N.O. 12 novembre 1672.

⁵⁵ *Gazette*, 143, 1672.

⁵⁶ *Gazette d'Amsterdam*, 2 août 1672.

leurs ministres. »⁵⁷ Le nombre des “rebelles” a augmenté, mais le général Kops les a vaincus.⁵⁸

À la fin de 1672 et au début de 1673 des informations parlent des victoires impériales en Hongrie, bien que les “rebelles” soient aidés par les Turcs et par Apafi.⁵⁹ Dans un “extraordinaire” intitulé *L'installation du Grand Maître de l'Ordre Teutonique en la régence de Hongrie, avec des affaires de ce Royaume-là...* Dans une lettre de Vienne, la *Gazette de Paris* affirme que les “rebelles” continuent leurs soulèvements malgré l'installation du nouveau gouvernement.⁶⁰ Dans un autre “extraordinaire” sur *l'État des affaires en Hongrie* elle parle du mécontentement persistant des Hongrois, en remarquant : « Mais les judicieux courent que tout ce qu'on ferait par la force ne produirait rien qu'un plus grand désordre et que le meilleur expédient serait de révoquer le dit Grand Maître de l'Ordre Teutonique », en reconnaissant que « ce sentiment n'a pas jusqu'à présent été suivi ».⁶¹ Le 7 octobre la chambre de justice constituée à Presbourg a sommé les ministres protestants de s'y rendre « pour s'y justifier sur l'acceptation faite contre eux par les rebelles prisonniers qui les chargent d'avoir été les auteurs des derniers mouvements. »⁶²

La *Gazette d'Amsterdam*, qui appelle les « rebelles » également « Mécontents », rapporte de Cologne l'éloge d'Amersingen, grand-maître de l'Ordre Teutonique, en supposant qu'il « se concilie peu à peu l'amitié des peuples » et qu'il mettra « tous les esprits revêches dans le devoir envers leur souverain et dans une parfaite union contre eux-mêmes ».⁶³ Elle se plaint de la non-arrivée du courrier de Vienne, qui « ayant été volé et tué par quelque parti des troupes de Monsieur Turenne, on ne peut pas savoir ce qui s'y passe ».⁶⁴ Après que Grémonville soit revenu de Vienne sans avoir obtenu l'audience de l'Empereur, elle nous informe, qu'il devait être escorté, pour « le garantir de l'insulte du peuple, qui s'imagine que c'est lui qui a fomenté la rébellion et les troubles de Hongrie et fourni de notables sommes d'argent aux rebelles ».⁶⁵

⁵⁷ *Gazette d'Amsterdam*, 13 août 1672.

⁵⁸ *Gazette d'Amsterdam*, 3 et 22 novembre 1672.

⁵⁹ *N.O.* 7, 14, 21, 28 janvier, 4 février, 4 mars 1673.

⁶⁰ *Gazette*, 2, 1673.

⁶¹ *Gazette*, 62, 1673.

⁶² *N.O.* 7 octobre, 18 novembre 1673.

⁶³ *Gazette d'Amsterdam*, 25 mai 1673.

⁶⁴ *Gazette d'Amsterdam*, 26 sept. 1673.

⁶⁵ *Gazette d'Amsterdam*, 10 octobre 1673.

Ajoutons que la *Gazette de Paris* annonce l'arrivée de l'ambassadeur de Grémonville, le 10 novembre, à Versailles.

La *Gazette de Paris* publie au début de l'année 1673 un *État général des affaires* où elle donne une description de la Hongrie, « travaillée des anciens maux » : « Il est arrivé comme à ces corps où la nature retombe d'ordinaire en de certains accidents, auxquels elle s'est habituée, c'est d'où vient que lorsqu'on croit ce Royaume bien en paix, on en apprend de nouvelles convulsions plus dangereuses encore que les précédentes ». Elle attaque le conseil de Vienne, qui s'est déclaré contre la France, malgré les « troubles de Hongrie », qui devraient avant tout les intéresser. En ce qui concerne la Transylvanie, elle parle du dessein d'Apafi de devenir roi de Pologne, ce qui pouvait avoir de « très mauvaises chances » d'aboutir.

Dans le reste de l'année on mentionne les rencontres des Impériaux avec les Mécontents, la persécution des protestants en Hongrie, l'aide que le nouveau roi polonais, Sobieski pourrait donner aux Hongrois et de l'embrassement de Kassa.⁶⁶

La *Gazette d'Amsterdam* fait état des courses des « rebelles »,⁶⁷ mais la nouvelle la plus importante de l'année date du 10 septembre, où l'on parle de l'exécution du prince Fürstenberg, dont le secrétaire avait des documents, pleins de « machinations diaboliques » contre l'Empereur, entre autres de « fomenter les rébellions de la Haute Hongrie en subministrant aux rebelles de l'argent et des moyens pour continuer la rébellion ».⁶⁸

En 1675 la *Gazette de Paris* continue de dire que « les troubles de Hongrie s'augmentent tous les jours »,⁶⁹ que les Mécontents sont aidés par les Turcs et par Apafi.⁷⁰ Le 20 avril elle rapporte que, selon le comte « Caroly » (Károlyi), il s'agit « d'une révolte générale de la Haute Hongrie, parce que toute la noblesse de ce pays était réduite à la dernière misère ».⁷¹ Apafi marche sur la Hongrie⁷² et on a des informations diverses sur les résultats de la campagne.⁷³ L'Empereur offre l'amnistie aux Mécontents, mais « connaissant assez le peu de sûreté qu'ils doivent attendre de toutes ces offres, ils paraissent toujours opiniâtres dans leur désobéissance ».⁷⁴ À la fin de l'année, l'envoyé du prince de Transylvanie pose

⁶⁶ N.O. 17 janvier, 16 et 30 juin, 11 août, 22 septembre, 6 octobre, 3 novembre 1674.

⁶⁷ *Gazette d'Amsterdam*, 15 et 27 février, 3 septembre 1674.

⁶⁸ *Gazette d'Amsterdam*, 10 septembre 1674.

⁶⁹ N.O. 5 janvier 1675.

⁷⁰ N.O. 26 janvier, 10 février, 23 mai 1675.

⁷¹ N.O. 20 avril 1675.

⁷² N.O. 20 juillet 1675.

⁷³ N.O. 31 août 1675.

des conditions d'accommodement « absolues » qui furent concertées avec la Porte, mais qui furent repoussées par Vienne.⁷⁵

C'est à cette date que la *Gazette d'Amsterdam* commence à parler ouvertement de la persécution des protestants, dans une lettre de Varsovie.⁷⁶ « Des sujets hongrois se sont jetés dans l'armée de la Suède, poussés à bout par les pratiques des pères au petit collet, qui ne sont nullement de saison, au moins dans la conjoncture des affaires présentes ». Et elle ajoute : « par les intrigues de ces Messieurs qui tâchent de chercher leur agrandissement dans l'abaissement de ces misérables, au grand préjudice de Sa Majesté Impériale et de ses intérêts qu'ils devraient préférer ». On pense que la Suède va assister les "rebelles" de Hongrie, qui sont persécutés.⁷⁷ (À la fin de l'année, du 19 novembre jusqu'au 17 décembre, il n'y a pas de *Gazette d'Amsterdam*, ce sont des *Mémoires* qui remplacent la *Gazette d'Amsterdam* et qui s'intéressent à la Hongrie.)

En 1676 les *Nouvelles ordinaires* et la *Gazette d'Amsterdam* parlent de l'attaque des Impériaux contre la ville de « Debreczin », que la Cour de Vienne a condamnée.⁷⁸ Le journal de Paris se contente des informations sur les escarmouches et sur les tentatives d'accommodement annoncées de Vienne. Autre est l'attitude de la *Gazette d'Amsterdam* qui, le 3 mars, publie que « l'Empereur à la sollicitation de l'Électeur de Saxe et de plusieurs autres puissances, ordonna le 24 du passé, l'élargissement des pasteurs protestants de Hongrie, qui avaient été condamnés et envoyés aux galères de Naples et de Sicile ». Elle ne parle pas de la Hollande ni du geste de l'amiral Ruyter, qui délivra ces pasteurs.

Une autre nouvelle, venue de Paris, attire également son attention : « On parle fort ici que les Mécontents de Hongrie, ne peuvent avoir pour roi le fils de Sa Majesté Polonoise, ils veulent élire Monsieur le Marquis de Béthune, ambassadeur extraordinaire du Roi de Pologne et beau-frère de la Reine de ce nom, mais il n'y a pas grande apparence que cela soit, ni que ce seigneur voulut se mettre dans un tel embarras, car quand cela serait, il courait risque d'être un roi de quatre jours, l'Empereur pouvant le détruire et ramener à leur devoir tous ceux qui l'auraient élu, en leur donnant la liberté de conscience qu'ils ont autrefois eue et les confirmant dans les privilèges et droits qu'ils prétendent leur avoir ôtés. »⁷⁹

⁷⁴ N.O. 21 septembre 1675.

⁷⁵ N.O. 21 décembre 1675.

⁷⁶ *Gazette d'Amsterdam*, 7 février 1675.

⁷⁷ *Gazette d'Amsterdam*, 28 mars 1675.

⁷⁸ N.O. 18, 25 janvier, 15 février, *Gazette d'Amsterdam*, 7, 9, 14 janvier 1676.

⁷⁹ *Gazette d'Amsterdam*, le 17 décembre 1676.

L'information se révèle fausse, mais elle continue à exciter les novellistes en Hollande et à Paris.

C'est la *Gazette d'Amsterdam*, qui annonce le 21 janvier 1677 de Cologne, d'après un avis de Vienne, « qu'il y avait un envoyé de France en Transylvanie, qui flattait les Mécontents de Hongrie de grands avantages qu'ils pourraient tirer du roi, son maître, s'ils faisaient un grand effort pour secouer le joug de l'Empereur et prendre un autre roi à sa place ; que plusieurs d'entre eux en goûtaient la proposition, qu'ils s'étaient rassemblés à diverses fois pour en délibérer. »⁸⁰ Cette *Gazette* répète le commentaire déjà cité à propos du marquis de Béthune. Elle remarque que « l'intérêt ecclésiastique a été plus fort que celui de l'État dans la politique autrichienne. »⁸¹ (Les numéros de la *Gazette d'Amsterdam* du 4 mars 1677 jusqu'au 12 juin 1681, manquent à la Bibliothèque Nationale, on ne connaît pas les commentaires sur l'intervention française, de 1677 et 1678.)

Les *Nouvelles ordinaires de Paris* mentionnent les tentatives d'accommodement faites par Vienne, et les différentes escarmouches,⁸² mais la nouvelle la plus importante vient du 6 novembre où l'on parle de l'expédition de « six mille hommes licenciés, de l'armée de Pologne », sans dire qu'il s'agit d'une expédition française. « La certitude de cette nouvelle, qu'on n'avait pas cru véritable, nous donne (à Vienne) une grande inquiétude et nous craignons que si les Mécontents sont maîtres de la campagne, leurs troupes grossiraient tous les jours. »⁸³ Ajoutons que le journal ne mentionne pas le traité conclu entre Apafi et Béthune. C'est pourtant lui qui publie, dans son "extraordinaire" 108 (27 novembre 1677), la *Relation de la victoire emportée sur les troupes impériales à Nialap en Hongrie, le 10 octobre 1677*. Il reconnaît que Boham, « commandant des troupes auxiliaires du Roi », composées de 4 800 hommes, ont pénétré en Hongrie pour rejoindre celles de Paul Wesselényi, qui dirige les Mécontents. Elles ont attaqué les troupes du général-major Schmit et en sont sorties victorieuses, tuant plus de mille hommes, tandis qu'il n'y avait que quarante morts du côté des Mécontents. Il s'agit d'une ample relation où l'on fait l'éloge de ceux qui ont pris part au combat, « chacun y ayant fait son devoir et ayant tâché de se distinguer jusqu'aux moindres officiers et jusqu'aux moindres soldats. » Il parle « de toute la prudence et de toute la fermeté » de Boham, qui s'est déjà distingué dans les guerres de France et de la Pologne.

⁸⁰ *Gazette d'Amsterdam*, 14 janvier 1677.

⁸¹ *Gazette d'Amsterdam*, 2 février 1677.

⁸² *N.O.* 27 mars, 1^{er} mai.

⁸³ Cette nouvelle fut annoncée d'abord le 24 juillet, puis le 6 novembre.

La *Gazette*, publiée en 1678 des informations venues directement de Hongrie : le 9 janvier, elle parle des « troupes auxiliaires » conduites par Boham et leur rencontre avec les Mécontents à « Moncatsh », ⁸⁴ le 22, de la prise de la ville de Nagybánya, où « on a pillé l'hôtel de la monnaie et demandé aux officiers une somme de dix mille florins », ⁸⁵ des représailles du général Kops et de leurs rétorsions par les Mécontents. ⁸⁶ Le 5 mars on annonce : « Un envoyé de l'Empereur est venu à Dantzic se plaindre au roi de Pologne de ce que nos troupes licenciées vont prendre parti parmi les Mécontents de Hongrie », la réponse est la suivante : « la République ne saurait empêcher des officiers et des soldats licenciés de chercher de l'emploi et de prendre de parti. » ⁸⁷ Le complot de Pál Béldi, appuyé par les Moldaves contre le prince Apafi, l'intéresse également et elle parle de l'intervention des « troupes auxiliaires » en faveur du prince. On apprend finalement qu'Apafi fut établi dans les fonctions par le bassa de Varadin. ⁸⁸

Le 11 juin nous lisons une lettre *du camp de Totfalu, entre Nagibania et Celaubania (Felsőbánya) en Hongrie, le 29 avril 1678* où l'on nous informe que le comte Michel Teleki, ministre d'Apafi, commande une armée de 12 000 hommes avec les « troupes auxiliaires » de Boham. ⁸⁹ Le 6 août on peut apprendre dans le *Camp des Mécontents de Hongrie à Huiheli (Ujhely) sur le Tibisque, le dit jour 10 juin 1678* qu'un détachement du comte « Téokoli » (Thököly) avec 2 000 chevaux et 500 dragons attaque les châteaux détenus par les Impériaux. ⁹⁰ (À Vienne nous assistons à une querelle entre le chancelier Hoher et les magnats hongrois, au sujet « de l'infidélité de la nation hongroise », qui selon le journal devrait avoir de « fâcheuses suites ». ⁹¹) Le 27 août une information de Torna (1^{er} juillet) nous parle de la prise de la forteresse à l'aide des « auxiliaires ». Entre temps les Mécontents envoient de nouvelles lettres circulaires pour représenter « les mauvais traitements qu'on leur a fait, les raisons qu'ils ont eues d'avoir recours à la protection du Roi Très-chrétien et la résolution dans laquelle ils sont de défendre leur liberté ! » ⁹²

⁸⁴ N.O. 9 janvier 1678.

⁸⁵ N.O. 22 janvier 1678.

⁸⁶ N.O. 12 février 1678.

⁸⁷ N.O. 8 mars 1678.

⁸⁸ N.O. 30 avril 1678.

⁸⁹ N.O. 11 juin 1678.

⁹⁰ N.O. 10 août 1678.

⁹¹ N.O. 13 août 1678.

⁹² N.O. 27 août 1678.

La *Gazette de Paris* publie des informations du *Camp des Mécontents de Hongrie, en Moravie, le 21 septembre 1678* où nous apprenons que Thököly et Boham se sont avancés en Haute Hongrie et qu'ils ont défait les troupes impériales de Leslé et occupé Rosemberg, faisant irruption en Moravie.⁹³ Le colonel Josua a été arrêté par le général Wurmbs, mais il est sorti de prison et commande une troupe des Mécontents. Ces derniers occupent les villes de montagne, ils en ont tiré 20 000 ducats de contribution.⁹⁴ On a fabriqué des monnaies aux armes du Royaume avec l'inscription : « *Pro libertate et justitia* ». ⁹⁵ À Vienne on traite avec les députés de Teleki et de Thököly, qui exigent le départ des ecclésiastiques « suspects », la restitution des temples protestants, le rétablissement des biens et des privilèges du pays.⁹⁶ Le 17 décembre les *Nouvelles ordinaires* publient une lettre *Du camp des Mécontents de Bistritz* (Besztercebánya) datée du 13 octobre, qui parle de la prise des villes de montagne.⁹⁷ Le 21 janvier 1679 une autre lettre *Du camp des Mécontents de Hongrie près de Fillek* (Füleke), le 30 novembre, parle d'un combat avec 10.000 Impériaux, près des villes de montagne.⁹⁸

Certaines nouvelles arrivent aussi de Presbourg, qui affirment que « les chefs (des Mécontents) ne veulent pas consentir aux conditions qu'on leur a proposées ». On apprend que Thököly veut épouser Héléne Zrínyi, veuve de François I^{er} Rákóczi, mort en 1673.⁹⁹ Apafi offre sa médiation à Vienne, mais l'Empereur ne veut accorder l'armistice aux Mécontents que dans le cas où l'on renvoie les « troupes auxiliaires ». ¹⁰⁰

Le 29 avril on publie la « paix entre l'Empereur et le Roi Très Chrétien », ce qui permet la dissolution des « troupes auxiliaires » et leur retour en Pologne.¹⁰¹ Le 17 juin les *Nouvelles ordinaires* rapportent que « le sieur de Boham est retourné en Pologne avec la plupart des officiers qui l'avaient servi et tous ont pris congé du Prince de Transylvanie qui leur a témoigné être fort satisfait des services qu'ils ont rendu en Hongrie. » ¹⁰²

⁹³ *Gazette* 105, 1678.

⁹⁴ *Gazette* 108, 1678.

⁹⁵ *Gazette* 112, 1678.

⁹⁶ *N.O.* 3 décembre 1678.

⁹⁷ *N.O.* 17 décembre 1678.

⁹⁸ *N.O.* 21 janvier 1679.

⁹⁹ *Gazette* 10, 1679, *N.O.* 18 février 1679.

¹⁰⁰ *N.O.* 4 mars 1679, *Gazette* 28, 1679.

¹⁰¹ *N.O.* 29 mai 1679.

¹⁰² *N.O.* 17 juin 1679.

Après des négociations sur l'accommodement¹⁰³ Thököly devient le commandant des Mécontents.¹⁰⁴ On apprend que la Cour impériale devrait fuir Vienne à cause de la peste¹⁰⁵ qui sévit déjà à Eperjes et à Bártfa.¹⁰⁶

À la fin de l'année on parle de la conversion supposée de Thököly au catholicisme ainsi que de son projet de mariage avec Hélène Zrínyi.¹⁰⁷ On apprend qu'il ne veut « faire aucun traité sans la participation du Grand Seigneur ».¹⁰⁸

La *Gazette de Paris* annonce de Saint-Germain-en-Laye : « Le sieur Boham, qui a commandé un corps de troupes en Hongrie contre l'Empereur et sieur de Guénégaud, qui y commandait un régiment, ont été présentés au Roi par le sieur Colbert de Croissy, ministre et secrétaire d'État. »¹⁰⁹

Les députés des Mécontents font de nouvelles propositions à la Cour de Vienne, qui se trouve à cette époque à Prague.¹¹⁰ Le comte Caprera les a rencontrés en leur affirmant qu'« on lève la main gauche et qu'on porte la droite sur la garde de son épée ».¹¹¹ Le 10 août on apprend la mort de la princesse Rákóczi, veuve de Georges II Rákóczi, qui a servi d'obstacle au mariage de Thököly et d'Hélène Zrínyi.¹¹²

En 1681 l'Empereur se décide à accepter une diète, tenue à Oedenburg (Sopron), et à partir de cette date on a des relations sur cette assemblée. Le 21 juin il est question de l'ouverture de la diète avec des salutations en latin de l'Empereur et le discours en hongrois de l'archevêque de Strigonie,¹¹³ qui ne veut pas consentir à l'élection du palatin.¹¹⁴ Le 5 juillet on annonce que le comte Nicolas Esterházy est élu palatin.¹¹⁵ On parle de la division des États au sujet de la religion,¹¹⁶ et de l'assistance des « ministres des princes protestants », qui

¹⁰³ N.O. 19 août 1679.

¹⁰⁴ N.O. 14 novembre 1679.

¹⁰⁵ N.O. 16 septembre 1679.

¹⁰⁶ N.O. 11 novembre 1679.

¹⁰⁷ N.O. 30 mars 1680.

¹⁰⁸ N.O. 6 avril 1680.

¹⁰⁹ N.O. 10 mai 1680.

¹¹⁰ N.O. 18 mai 1680.

¹¹¹ N.O. 1^{er} juin 1680.

¹¹² N.O. 10 août 1680.

¹¹³ N.O. 21 juin 1681.

¹¹⁴ N.O. 28 juin 1681.

¹¹⁵ N.O. 5 juillet 1681.

¹¹⁶ N.O. 16 août 1681.

« sollicitent en faveur des Mécontents. Ils demandent la restitution de leurs temples et de leurs biens, et le libre exercice de leur religion. »¹¹⁷ On discute de la restitution des biens, de la retraite des troupes impériales et de la réforme de la chambre des comptes. L'esprit de division y règne : « Il y a de si grandes divisions entre les États, que les ecclésiastiques détruisent après-dîner, ce qui a été réglé le matin par les séculiers. Aussi ici il n'y a pas d'apparence que la diète puisse être encore si tôt finie, du moins avec un heureux succès. »¹¹⁸ L'Impératrice est cependant couronnée à Sopron et l'on donne une description détaillée de cet événement.¹¹⁹

Entre temps les Mécontents partent à l'attaque et les Turcs les appuient. Apafi publie un manifeste pour « leur faire restituer leurs biens, leurs temples et de les rétablir dans leurs anciens privilèges ». ¹²⁰ Des rumeurs circulent au sujet des concessions que l'Empereur veut faire aux Turcs en Hongrie afin d'assurer le prolongement de la trêve de 20 ans, conclue en 1664.¹²¹

À partir du 12 juin 1681 nous avons à Paris des numéros des « gazettes de Hollande » et en particulier des *Nouvelles extraordinaires de divers endroits* de Leyde qui parlent de la diète de Sopron,¹²² et affirment que les « affaires » se trouvent « sur un bon pied ». Elle citent la lettre de Thököly à l'archevêque de Hongrie invoquant le maintien des privilèges et la liberté des cultes protestants.¹²³ Le 21 août elles nous informent que « l'Empereur avait fait connaître adroitement au marquis de Seppeville, envoyé du roi de France, que n'ayant rien à négocier avec les États de Hongrie, il ne paraît pas mal de s'en retourner à Vienne, comme il avait fait, afin de n'augmenter pas l'ombrage qu'on prenait partout des desseins du Roi, son maître. »¹²⁴

« L'Empereur avait résolu pour le bien et le repos de ce Royaume-là de faire rendre aux Mécontents les biens qu'on leur avait ôtés, à condition qu'ils viendront faire leurs soumissions à Sa Majesté, et pour les biens de ceux qui ont été exécutés à mort, Sa Majesté voulait ouvrir un expédient à leurs héritiers pour en traiter à bon prix avec eux, qui les possèdent en vertu de la confiscation qui en avait été faite au profit de la chambre de Hongrie, pour les Jésuites. Ils devaient

¹¹⁷ N.O. 30 août, 25 novembre 1681.

¹¹⁸ N.O. 6 décembre 1681.

¹¹⁹ N.O. 27 décembre 1681 et le 3 janvier 1682.

¹²⁰ N.O. 15 novembre 1681.

¹²¹ N.O. 18 novembre 1681.

¹²² *Nouvelles extraordinaires*, 12 juin 1681.

¹²³ *Nouvelles extraordinaires*, 14 août 1681.

¹²⁴ *Nouvelles extraordinaires*, 21 août, 1681.

demeurer en possession de tous les biens qu'ils avaient possédés ci-devant et possédaient encore, mais qu'il leur serait défendu d'en acquérir aucune autres à l'avenir, de quelque manière que ce fût, et que les autres griefs étaient remis à la décision des dits États. »¹²⁵ À ce propos elles mentionnent l'intervention du baron de Sverin (Schwerin), envoyé de Brandebourg, en faveur des protestants de Hongrie.¹²⁶

En 1682 les *Nouvelles ordinaires* de Paris parlent surtout des discussions au sujet des protestants sans les commenter.¹²⁷ On apprend le 21 février, que le comte Caprara est envoyé à Constantinople pour la prolongation de la trêve,¹²⁸ mais la Porte ne veut pas en parler.¹²⁹ Le 9 mai on confirme de Constantinople, via Varsovie, que « le Grand Seigneur a fait défendre au comte Tékeli, chef des Mécontents, de conclure aucun accommodement avec l'Empereur sans sa participation ». On apprend aussi que « le Grand Seigneur a envoyé un sabre, un caftan, et une veste » au chef des Mécontents.¹³⁰ On est informé de Vienne que Thököly est trop engagé avec la Porte et qu'il espère, que « le Grand Seigneur le fera prince de Hongrie ». « Toutes ces apparences d'une rupture avec la Porte et d'une sanglante guerre en Hongrie ont obligé l'Empereur à y faire demeurer les troupes ».¹³¹

Le 27 juin la *Gazette de Paris* annonce : « Nous avons appris de Bude les particularités de la réception que le bacha a fait au comte Tekeli. Lorsqu'il est arrivé près de Bude avec trois mille chevaux, le fils de ce bacha le vint complimenter à la tête des spahis et le fit régaler de plusieurs rafraîchissements à la façon des Turcs. Il entra dans Bude, accompagné de trois cents personnes et on logea les troupes de son escorte sous des tentes dressées au-delà de la rivière, près de Pest. Le bacha le reçut dans la ville, à la tête des janissaires, et après les compliments réciproques, il l'assura de la protection du Grand Seigneur dans toutes les occasions où il en aura besoin. Ensuite il lui fit ôter son bonnet à la hongroise et il lui en fit mettre un à la turque, enrichi de pierres rares, sur lequel il y avait une plume de héron. Il le lui donna de la part de Sa Hautesse avec un sabre, une masse d'armes et un drapeau et il lui fit présent, en particulier, de quelques chevaux richement harnachés. »¹³² Après cette scène, on apprend de

¹²⁵ *Nouvelles extraordinaires*, 2 octobre 1681.

¹²⁶ *Nouvelles extraordinaires*, 16 octobre 1681.

¹²⁷ *Gazette* 1, 1682, N.O. 7 mars 1682.

¹²⁸ N.O. 21 février 1682.

¹²⁹ N.O. 21 mars 1682.

¹³⁰ N.O. 9 mai 1682.

¹³¹ N.O. 16 mai 1682.

¹³² N.O. 27 juin 1682.

Vienne que l'Empereur avait accepté le mariage de Thököly avec Hélène Zrínyi.¹³³

Les Mécontents assiègent Cassovie¹³⁴ et ils prennent Fülek.¹³⁵ Thököly « a fait battre des pièces d'or et d'argent avec cette inscription d'un côté : Pour Dieu, pour la patrie et pour la liberté, et de l'autre, Émeric, comte Tekéli, prince de Hongrie, qui est le titre que le bacha de Bude lui a donné au nom du Grand Seigneur depuis quinze jours. Son parti se fortifie tous les jours par les communautés et les États de la Haute Hongrie, qui recherchent sa protection. Le peuple et les paysans portent à son camp toutes sortes de munitions de bouche et les derniers font eux-mêmes la garde aux environs, tuant et enlevant tout ce qui tombe entre les mains des troupes impériales, de manière qu'ils leur font plus de dommage que les troupes des Mécontents. »¹³⁶

L'année se termine avec une déclaration des députés de Thököly, qui affirment de ne pas être responsables des malheurs que la guerre des Turcs pourra causer à la chrétienté, puisque « ce sont ceux qui ont violé les libertés et les privilèges de la Hongrie », qui doivent s'en défendre.¹³⁷ La Bibliothèque Sainte-Geneviève possède quelques numéros de 1682 des *Nouvelles extraordinaires de divers endroits* et entre autres celle de Kassa datée du 19 février, qui précise que Thököly se renforce et qu'il a « près de lui divers envoyés de princes étrangers et qu'il consultait avec eux des moyens de recommencer des actes d'hostilité entre Sa Majesté Impériale ». ¹³⁸ Le 9 juin elles annoncent que la princesse Radziwill a fait arrêter le commandant de Skolje, parce qu'il a laissé « passer de l'argent et nombre de Français, que l'on envoyait aux Mécontents de Hongrie », mais il fut élargi sur « l'instance de l'ambassadeur français ». ¹³⁹ Le cardinal Pio, à Rome, s'est intéressé aux « Mécontents, assistés des Turcs et fomentés de quelque autre puissance, qui leur fournissait de l'argent, qui pourraient s'emparer de tout le

¹³³ N.O. 11 juillet 1682.

¹³⁴ N.O. 22 août et 14 septembre 1682.

¹³⁵ N.O. 3 et 10 octobre 1682.

¹³⁶ N.O. 31 octobre 1682.

¹³⁷ N.O. 5 décembre 1682.

¹³⁸ *Nouvelles extraordinaires*, 19 février 1682. Le 23 juin elles parlent du mariage de Thököly avec Ilona Zrínyi, et le 28 juillet de celui de palatin de Hongrie avec la sœur de Thököly. *Nouvelles extraordinaires*, 21 juin, 28 juillet 1682. Malgré ces nouvelles rassurantes, la *Gazette de Leyde* parle elle aussi de la visite de Thököly à Bude, *Nouvelles extraordinaires*, 28 mai 1682 et de la prise de Kassa, *Nouvelles extraordinaires*, 3 septembre 1682 et de Fülek, *Nouvelles extraordinaires*, 6 octobre 1682.

¹³⁹ *Nouvelles extraordinaires*, 9 juin 1682.

Royaume, si Sa Majesté Impériale ne s'y opposait », et « que ce serait une grande perte que la chrétienté ferait. »¹⁴⁰

Par contre, la *Gazette de Paris*, sans parler de l'appui secret de la France, fait l'éloge de Thököly : « C'est un Prince qui n'a pas encore 35 ans, mais grand génie, brave de sa personne et bien intentionné pour son parti. »¹⁴¹

Au début de 1683 la *Gazette de Paris* annonce que le comte Thököly « a déclaré dans la diète qu'il a convoquée à Cassovie, qu'il ne veut ni ne peut séparer ses intérêts de la Porte et on est présentement assuré qu'il n'y a rien à espérer des négociations, qui ont commencées avec lui ». ¹⁴² Les habitants de l'Île de Schutt (Csallóköz) se plaignent des désordres des soldats impériaux qui portent envie « à ceux qui obéissent au comte Thekély, parce qu'ils vivent en repos et jouissent d'une entière liberté de religion et de commerce ». ¹⁴³ On parle de la naissance d'un fils de la comtesse Thököly et que le prince Apafi « fit donner son nom » à l'enfant. De Varsovie, on annonce l'arrivée d'une délégation des Mécontents auprès de Sobieski, « qui ne serait pas agréable à cette Cour, alliée de l'Empereur ». ¹⁴⁴

Le 17 juillet la *Gazette de Paris* annonce que Thököly a rencontré le Grand Vizir à Eszék : « Ce premier Ministre l'a reçu très favorablement et il l'a assuré que le Grand Seigneur avait dessein de le faire couronner roi de Hongrie, à condition qu'il maintiendra les Hongrois dans leurs privilèges, leurs biens, leurs lois et leurs libertés. » ¹⁴⁵ Une manifeste des Turcs déclarant en même temps que les villes, qui ouvriront leurs portes aux troupes des Mécontents, ne seront pas pillées. ¹⁴⁶

Le journal s'occupe ensuite du siège de Vienne. Le 16 octobre il nous informe que Thököly, qui n'y prenait part à cette campagne, a envoyé des députés à l'Empereur et au roi de Pologne « pour faire de nouvelles propositions d'accommodement ». ¹⁴⁷ Ces propositions ne sont pas acceptées, de même que celles des Hongrois, qui ont pris parti à côté des « infidèles », bien qu'ils furent

¹⁴⁰ *Nouvelles extraordinaires*, 18 août 1682.

¹⁴¹ *N.O.* 29 décembre 1682.

¹⁴² *N.O.* 27 février 1683.

¹⁴³ *N.O.* 6 mai 1683.

¹⁴⁴ *N.O.* 8 mai 1683.

¹⁴⁵ *N.O.* 17 juillet 1683.

¹⁴⁶ *N.O.* 24 juillet 1683.

¹⁴⁷ *N.O.* 16 octobre 1683.

obligés à en user « pour la conservation de leurs biens et de leurs vies ».¹⁴⁸
Ajoutons que ces derniers ont reçu leur amnistie.

Les guerres turques en Hongrie et le désastre des Mécontents

Après le siège de Vienne la presse française s'occupe surtout des guerres turques en Hongrie et Thököly joue un rôle de plus en plus secondaire. Le 3 janvier 1684 la *Gazette de Paris* cite la lettre du chancelier de Pologne, qui déclare que « le roi de Pologne était mal satisfait de ce que cette Cour (Impériale) a rejeté les dernières propositions du comte de Thékei, quoique l'unique moyen de faire cesser les troubles et les malheurs de la Hongrie fut de l'engager à la paix par des conditions favorables ».¹⁴⁹

Dans cette situation Thököly ne cherche plus la paix,¹⁵⁰ et son compagnon Petröczy publie un manifeste, menaçant ceux qui « refusent de s'engager de nouveau à la défense de leurs intérêts communs ».¹⁵¹ Le palatin Esterházy écrit une lettre à Thököly pour son accommodement, mais on ne connaît pas la réponse.¹⁵² Il déclare qu'il veut « avec la protection du Grand Seigneur se maintenir dans la principauté de la Haute Hongrie, que Sa Hautesse lui a confirmée; et qu'il aimait mieux mourir les armes à la main en défendant les libertés et les anciens privilèges de la Hongrie et la religion protestante, que de se laisser surprendre par des promesses dont l'exécution est fort incertaine ».¹⁵³

Le 24 juin elle cite la lettre que Thököly a écrite au pape (datée de Cassovie, du 12 avril), où il soutient qu'il voulait s'accommoder aux conditions suivantes : reconnaissance de son élection comme prince de la Haute Hongrie, maintien des privilèges des Hongrois et libre exercice des religions protestantes. Cependant l'Empereur n'a accepté aucune des propositions ni la garantie du roi de Pologne. Il sait qu'on l'accuse d'avoir renoncé au « christianisme », néanmoins, il n'avait pris les armes pour la défense de la patrie et ne s'était mis sous la protection des Turcs que pour « la préserver de son entière ruine, après avoir reconnu par une expérience de plusieurs années que l'Empereur n'était pas en état de la défendre ». Les « patriotes » ne méritent pas le nom « odieux de rebelles », puisqu'ils ne combattant que pour la défense des privilèges accordés par les anciens rois de Hongrie et par le roi André II, dont les lettres se trouvent aussi

¹⁴⁸ 11 décembre 1686.

¹⁴⁹ *N.O.* 3 janvier 1684.

¹⁵⁰ *N.O.* 5 février 1684.

¹⁵¹ *N.O.* 12 février 1684.

¹⁵² *N.O.* 4 mars 1684.

¹⁵³ *N.O.* 18 mars 1684.

dans les archives du Vatican et « font voir directement que leurs plaintes sont très bien fondées. »¹⁵⁴

Après quelques escarmouches, Thököly est vaincu le 29 septembre par le général Schultz, devant la ville d'Eperjes,¹⁵⁵ ce qui présage sa défaite.

En 1685 c'est la misère qui règne en Hongrie, et la *Gazette de Paris* rapporte « que les soldats réduits dans leurs quartiers à la dernière misère, exercent toutes sortes de violence contre les paysans et même ils en ont tué quelques-uns pour les manger ». ¹⁵⁶ Le 21 juillet elle annonce que le prince de Conti et le prince de la Roche-sur-Yon sont arrivés en Hongrie avec plusieurs de leurs camarades et elle décrit leurs exploits.¹⁵⁷ Après Neuhäusel, les villes d'Eperjes et d'autres places sont également occupées.¹⁵⁸

Le 24 novembre, le journal publie une nouvelle sensationnelle : « Le comte Thékeli s'étant avancé vers Varadin avec un corps de sept mille hommes, trouva hors la ville le bacha, qui le reçut avec une nombreuse suite. Ils entrèrent ensemble dans la place au bruit du canon, le comte Thékeli était accompagné du comte Petrozzi (Petróczi) et des principaux officiers des Mécontents. Ils furent traités magnifiquement à dîner par le pacha. Mais à la sortie de table, un aga entra dans la salle, suivi de quelques janissaires, et il déclara qu'il avait un ordre exprès de la Porte de se saisir du comte Thékeli et le mettre aux fers, ce qui fut aussitôt exécuté. Le bacha dit en même temps au comte Petrozzi, qu'il devait prendre le commandement des troupes et le gouvernement de la Haute Hongrie jusqu'à ce qu'on eût appris les intentions du Grand Seigneur sur ce sujet. Le comte Petrozzi témoigna qu'il acceptait avec beaucoup de joie, s'étant rendu avec les officiers à la tête des troupes du comte Thékéli, qui étaient demeurées aux environs de Waradin, ils résolurent unanimement de rentrer à l'obéissance de l'Empereur. »¹⁵⁹

Cette erreur de la Porte a précipité les événements, les Mécontents passèrent du côté de Vienne, excepté la princesse « Ragotzi », qui attendait la réponse et l'aide de son mari.¹⁶⁰

Le 5 janvier 1686 on apprend que la princesse déclara à Caraffa qui assiégea Munkács, qu'elle ne veut pas « devoir manquer à la foi conjugale » et qu'elle veut défendre la forteresse jusqu'à la mort.¹⁶¹

¹⁵⁴ N.O. 24 juin 1684.

¹⁵⁵ N.O. 21 octobre 1684.

¹⁵⁶ N.O. 1^{er} février 1685.

¹⁵⁷ N.O. 21 juillet, etc. 1685.

¹⁵⁸ N.O. 13 octobre 1685.

¹⁵⁹ N.O. le 24 novembre 1685.

¹⁶⁰ N.O. 22 décembre 1685.

¹⁶¹ N.O. 5 janvier 1686.

À Vienne on reçoit l'envoyé d'Apafi qui « se voyant menacé d'être déposé par les Turcs, entrera dans une alliance offensive avec l'Empereur, parce que c'est le seul moyen qu'il ait de se mettre à couvert de cette disgrâce ». ¹⁶²

Le 9 mars la *Gazette* déclare : « Les nouvelles de la liberté du comte Thékéli et de sa marche avec neuf ou dix mille hommes vers Témiswar (Temesvár) se confirment de toute part. » ¹⁶³

Cependant c'est le siège de Munkács qui fait l'admiration de l'Europe : « Les assiégés, animés par la fermeté de cette princesse (Rákóczi) et par l'espérance qu'elle leur donne d'être bientôt secourus, ne paraissent pas fort alarmés ». ¹⁶⁴

La principale nouvelle de 1686 est le siège et la chute de la ville de Bude, dont on publie un « extraordinaire » détaillé (*Gazette* 43, 1686). Après la prise, la *Gazette* rapporte :... « On a aussi trouvé dans le château la bibliothèque des anciens rois de Hongrie, qui avait été fort augmentée et enrichie d'un très grand nombre de livres rares par le roi Mathias Corvin. » ¹⁶⁵ Le 16 novembre on relate de Vienne : « On en a apporté ici en plusieurs coffres une partie de manuscrits qui s'y sont trouvés et qui sont les restes de la bibliothèque de Mathias Corvin, roi de Hongrie. » ¹⁶⁶

Sur Thököly on a des informations diverses : qu'il fut étranglé, qu'il fut assassiné, qu'il était tout simplement mort : « de pareils bruits ont si souvent couru, qu'on a beaucoup de peine à les croire ». ¹⁶⁷ Au début de l'année 1687 les bruits circulent sur l'intention de secourir Munkács. ¹⁶⁸

La nouvelle politique la plus importante concerne la « conspiration des bourgeois » à Eperjes et leurs exécutions. « Le Comte Caraffa a envoyé ici (à Vienne) leurs dépositions avec un détail fort ample de la conspiration, et il a mandé que le nombre de ceux qui y étaient engagés était si grand qu'il n'y avait pas d'apparence d'en pouvoir faire justice. » ¹⁶⁹ Le journal parisien rapporte que Radvánszky « tourmenté avec tant de violence » a confessé qu'il a envoyé des sommes considérables à Munkács, mais il est mort après sa déposition. En tout

¹⁶² *N.O.* 23 février 1686.

¹⁶³ *N.O.* 9 mars 1686.

¹⁶⁴ *N.O.* 20 et 27 avril 1686.

¹⁶⁵ *N.O.* 12 octobre 1686.

¹⁶⁶ *N.O.* 16 novembre 1686.

¹⁶⁷ *N.O.* 21 décembre 1686.

¹⁶⁸ *Gazette* 4, 11, 18, 25 janvier 1687.

¹⁶⁹ *N.O.* 29 mars, 26 avril 1687.

cas « les prisons sont remplies de complices qu'on arrête tous les jours ». ¹⁷⁰ Les Hongrois « font de grandes plaintes à cause des procédures du conseil criminel » où l'on a condamné des personnes « sur de simples dénonciations » sans tenir compte de la « forme prescrite par les lois du Royaume ». ¹⁷¹

Cependant la guerre se poursuit et une relation est publiée : *la défaite de l'Armée Ottomane près de Mohatz par l'Armée Impériale*. ¹⁷²

Des informations sont publiées sur le double jeu des Transylvains à l'égard de la Cour de Vienne et de la Porte jusqu'au moment où Charles de Lorraine conclut un accord avec le prince. Selon le traité signé le 6 décembre, la Transylvanie se place sous la protection de l'Empereur, mais Apafi et ses successeurs sont reconnus comme princes. ¹⁷³

En Hongrie, les États se prononcent à Presbourg sur le droit héréditaire dans la maison des Habsbourg, bien que certains aient voulu faire accepter les « anciennes capitulations » et surtout la libre élection du roi. Néanmoins Joseph I^{er} fut couronné sur la base du droit héréditaire accepté par la diète. ¹⁷⁴

Des « gazettes de Hollande » conservées à Paris, surtout les *Nouvelles extraordinaires*, parlent en 1687 de la « mort » de Thököly avec réserve et elles soutiennent que ces bruits « sont ceux de son parti qui avaient publié cette nouvelle pour voir de quelle part les Impériaux l'en recevraient ». ¹⁷⁵

À partir du mois d'avril on y parle également de la conspiration d'Eperjes qui est considérée comme « générale », ¹⁷⁶ ainsi que de l'exécution des « prétendus » conspirateurs que le journal met en doute.

Le 1^{er} mai elles annoncent les négociations entre Apafi et les Impériaux mais sans y croire. ¹⁷⁷ : « Les plus éclairés et bon nombre de ceux qui ne se piquent pas de cette qualité n'y ajoutent point foi, surtout ceux qui sont informés que le Prince qui règne aujourd'hui en Transylvanie, étant un des plus grands politiques qui sont en Europe. Il n'ignore pas que son intérêt présent est d'être neutre pour pouvoir dans l'occasion se ranger du côté du plus fort, outre que c'est une chose absurde de croire qu'un prince comme lui voulut s'engager dans une guerre ouverte aux conditions qu'on vient d'alléguer, car enfin lorsque la paix

¹⁷⁰ N.O. 24 mai 1687.

¹⁷¹ N.O. 3 mai 1687.

¹⁷² Gazette 28, 1687.

¹⁷³ N.O. 6 décembre 1687.

¹⁷⁴ N.O. 29 novembre 1687.

¹⁷⁵ *Nouvelles extraordinaires*, 6, 13, 18 mars 1687.

¹⁷⁶ *Nouvelles extraordinaires*, 8 et 10 avril 1687.

¹⁷⁷ *Nouvelles extraordinaires*, 3 juin, 3 juillet 1687.

serait faite ou lorsque les Turcs trouveraient l'occasion de se venger, le Prince Abaffi ne serait pas en état de forcer l'Empereur de tenir sa parole, et l'expérience fait voir tous les jours que le bon droit manque où la force n'est pas pour le soutenir. Il est plus vraisemblable que le Prince se maintiendra par ses contributions vers les bonnes grâces de l'Empereur aussi longtemps qu'il jugera à propos. »¹⁷⁸ Cependant, bien qu'il soit « un bon politique », Apafi signe le traité.

Le parti pris des *Nouvelles extraordinaires* se fait de plus en plus manifeste pour les protestants de Hongrie : « Comme la conquête de Bude ne serait presque de nulle utilité à la Chrétienté, s'il ne s'y établissent point de maison jésuitique, on y en va bâtir une pour ces bons pères, qui irait de temps en temps en parti sur les terres des Turcs pour leur apprendre à faire le signe de la croix. »¹⁷⁹ Quand on annonce que Thököly a fait un traité d'alliance avec la Porte sur la libre élection du roi de Hongrie et sur le maintien des anciens privilèges, on cite le point 10, stipulant « que tous les jésuites perturbateurs de repos public (cela y est en propositions) seront bannis à jamais en toute la Hongrie ». ¹⁸⁰

En ce qui concerne la guerre, on apprend le 4 septembre, que « Son Altesse Électorale (le duc de Bavière) a dépêché un gentilhomme à Paris pour faire part à Madame la Dauphine de toutes les particularités de cette journée » (de Mohács).¹⁸¹

Munkács se défend, bien que Thököly ne puisse lui fournir d'aide. La *Gazette de Leyde* fait l'éloge d'Hélène Zrínyi : La forteresse « était commandée par un brave capitaine sous les ordres d'une héroïne qui fait l'admiration de toute l'Europe ». ¹⁸²

À Presbourg on parle des propositions de l'Empereur et du désaccord qui règne dans les États de Hongrie, qui acceptent finalement le droit héréditaire et le couronnement de Joseph I^{er}. ¹⁸³

Le 14 février 1688 on apprend la reddition de Munkács, c'est la « division entre les officiers » et le manque d'argent, qui en sont la cause. L'amnistie générale et la restitution d'une partie des biens de la famille sont accordées par les Impériaux.¹⁸⁴ Le 11 avril, la princesse Rákóczi arrive à Vienne avec ses enfants.¹⁸⁵ Une scène plutôt intéressante y est mentionnée : « Le jeune prince

¹⁷⁸ *Nouvelles extraordinaires*, 3 mai 1687.

¹⁷⁹ *Nouvelles extraordinaires*, 13 mai 1687.

¹⁸⁰ *Nouvelles extraordinaires*, 10 août 1687.

¹⁸¹ *Nouvelles extraordinaires*, 4 septembre 1687.

¹⁸² *Nouvelles extraordinaires*, 9 septembre 1687.

¹⁸³ *Nouvelles extraordinaires*, 4 et 9 décembre 1687.

¹⁸⁴ *N.O.* 14 et 21 février 1688.

¹⁸⁵ *N.O.* 7 avril 1688.

Ragotzi les salua (l'Empereur et sa famille) avant leur départ et baisa la main à l'Empereur et au Roi de Hongrie. Il sera envoyé à Neuhaus, en Bohême, pour y faire ses études et ses exercices ».¹⁸⁶

À ce moment Thököly envoie des circulaires où il exprime sa « compassion de l'aveuglement des Hongrois, qui au préjudice de leurs libertés et de leurs privilèges avaient même aimé se soumettre à l'Empereur sous des conditions dures ». Selon lui, le Grand Seigneur se rendra en Hongrie « pour les châtier de leur rébellion, et pour le rétablir dans tous ses biens et honneurs, dont il avait été dépouillé pour avoir défendu avec trop de rigueur les intérêts de sa patrie ».¹⁸⁷

Le journal de Paris s'occupe aussi de la guerre turque et il annonce le 18 septembre que les Impériaux ont encerclé la ville et le château de Belgrade.¹⁸⁸ Il parle à propos de Thököly de quelques escarmouches, de sa retraite à Vidin et de l'amnistie de Vienne, nouvelle qualifiée de « suspecte ».¹⁸⁹

En 1689 Thököly fait distribuer des billets pour annoncer « qu'il se mettra en marche »¹⁹⁰ et invite le prince de Transylvanie à renoncer à la protection de l'Empereur.¹⁹¹ Il prend part aux diverses attaques de l'armée turque et à la fin de l'année il abandonne et brûle Orsova.¹⁹²

En 1690 on apprend la mort de Michel Apafi, qui d'après la *Gazette* « s'y était maintenu avec beaucoup de prudence nonobstant les différentes révolutions arrivées dans le pays ».¹⁹³ Le 19 août on diffuse à Vienne la nouvelle selon laquelle « le Grand Seigneur a nommé le comte Thékély pour succéder à feu Michel Apaffi dans la principauté de Transylvanie et des Sicules aux mêmes conditions qui avaient été prescrites à Bethlehem (Bethlen) Gabor, lorsqu'il fut investi par la Porte Ottomane ».¹⁹⁴ Elle affirme que « presque tous les Transylvains souhaitaient de l'avoir pour leur prince ».¹⁹⁵

Le 23 septembre arrive à Paris la nouvelle de la défaite du général Heusler et du comte Michel Teleki. Le général impérial a rassemblé cinq mille hommes et la milice de la Transylvanie, conduite par le comte Teleki. « Mais les Walaques,

¹⁸⁶ N.O. 24 avril 1688.

¹⁸⁷ N.O. 10 mai 1688.

¹⁸⁸ N.O. 25 septembre 1688.

¹⁸⁹ N.O. 29 novembre 1688.

¹⁹⁰ N.O. 22 janvier 1689.

¹⁹¹ N.O. 12 février 1689.

¹⁹² N.O. 12 novembre 1689.

¹⁹³ N.O. 20 mars 1690.

¹⁹⁴ N.O. 19 août 1690.

¹⁹⁵ N.O. 9 septembre 1690.

qui servaient de guides, enseignèrent au comte Thékély une autre route par des bois, des défilés et des montagnes escarpées qu'on croyait impraticables et où la cavalerie fut obligée de mettre pied à terre et de mener les chevaux par la bride. Il passa néanmoins sans être découvert par les courriers de l'armée impériale. Ayant fait ensuite un détachement, qui prit les Impériaux par derrière, il les attaqua si brusquement que ceux-ci, n'ayant pas presque le temps de se reconnaître et se trouvant enveloppés, furent enfoncés de toutes parts. Les Transylvanie lâchèrent d'abord le pied sans avoir tiré un seul coup. Les Allemands ne laissèrent pas de faire une défense assez vigoureuse, mais ils furent enfin contraints de plier et se retirer avec précipitation, après une perte qu'on avoue être de plus de deux mille hommes et de la plupart des officiers généraux et des autres, qui furent tués ou faits prisonniers. » Parmi les officiers arrêtés se trouvent les généraux Heusler et Doria, parmi les morts Michel Teleki. Certains parlent à Vienne de la supériorité de l'ennemi et surtout de l'infidélité des Transylvains, « qui ne combattaient pas fort volontiers contre le comte Thékély, que la plupart souhaitaient pour leur prince. »¹⁹⁶ À cette époque on dit déjà que Thököly voudrait échanger Heusler contre sa femme et ses enfants.

Le 11 novembre arrive la nouvelle de la prise de Belgrade par les Turcs,¹⁹⁷ et Thököly, sous la pression des Impériaux, doit se retirer de Transylvanie,¹⁹⁸ bien que « les États de la Transylvanie lui sont favorables ».¹⁹⁹

Après cette date, Thököly figure peu dans la presse événementielle, on parle de sa maladie,²⁰⁰ de son séjour aux bains de Nissa (Niš), mais aussi de sa participation à la bataille de Szalánkemén.²⁰¹ Des bruits courent sur l'arrestation de Thököly et de Petrőczy par les Turcs, parce qu'ils voulaient s'accommoder avec Vienne.²⁰² Tout cela est démenti : « Ces avis qui paraissent fort certains, on fait cesser la joie qu'on avait eue par l'espérance que les Mécontents de Hongrie, ayant perdu leur chef, renonceraient à la protection de la Porte et se remettraient sous l'obéissance de l'Empereur. » On confirme cependant que Heusler sera libéré contre la princesse Rákóczi, qui doit se rendre auprès de son mari.²⁰³ À partir de 1692 on trouve à Paris les numéros du *Recueil des nouvelles*

¹⁹⁶ N.O. 23 septembre 1690.

¹⁹⁷ N.O. 11 novembre 1690.

¹⁹⁸ N.O. 9 décembre 1690.

¹⁹⁹ N.O. 16 décembre 1690.

²⁰⁰ N.O. 31 mai 1691.

²⁰¹ N.O. 22 septembre 1691.

²⁰² N.O. 22 décembre 1691.

²⁰³ N.O. 12, 19, 26 janvier et 22 mars 1692.

d'Amsterdam qui affirment que Thököly s'est rendu à Adrianople où il a eu des conférences avec le Grand Vizir et avec l'ambassadeur de France.²⁰⁴ La grande nouvelle de l'année fut la prise de Varadin.²⁰⁵ Le journal parisien revient à Thököly pour se plaindre de Heusler qui n'a pas respecté l'accord.²⁰⁶ Le *Recueil des nouvelles d'Amsterdam* réitère les nouvelles sur sa maladie.²⁰⁷

Au début de 1693 on parle de la disette en Transylvanie,²⁰⁸ des vagabonds autour de Segedin²⁰⁹ et de l'intention de Thököly d'entrer dans la Principauté.²¹⁰ Le *Recueil des nouvelles d'Amsterdam* attire l'attention sur le « renouvellement du parti français à la Porte, ce qui fait disparaître tout espoir de paix avec les Habsbourg. Les Turcs pillent les villages où sévit la guerre. »²¹¹ « Le Comte de Tekeli avait fait avertir la plupart de ces pauvres habitants de se sauver afin qu'ils ne tombassent pas dans des mains si barbares ». Il est aussi intervenu auprès du Grand Seigneur en leur faveur, mais en vain.²¹²

En 1694 on parle, selon le journal parisien, de son arrestation à Passarovits, qui sera ensuite démentie.²¹³ Il est accusé d'avoir trahi le commandant hongrois de Ujpalánka et d'avoir sollicité la protection de l'Empereur. Les *Nouvelles extraordinaires* ajoutent que c'est le bassa de Belgrade, « son intime ami », qui est intervenu pour qu'il soit mis en liberté.²¹⁴ On apprend enfin qu'il se trouve à Vidin avec ses troupes où il manque « de plusieurs choses nécessaires pour sa subsistance et que sa santé était fort mauvaise ».²¹⁵ Les *Nouvelles extraordinaires* ajoutent qu'il « est disgracié », parce qu'il n'a pas été présent au conseil de guerre à Adrianople et parce qu'il ne reçoit « aucunes remises de France ».²¹⁶

En 1695, après plusieurs nouvelles peu importantes, la presse parisienne parle, le 24 septembre, d'un bruit « qui s'est répandu que la Grand Seigneur a

²⁰⁴ *Recueil des nouvelles d'Amsterdam*, 27 mars, 8 mai 1692.

²⁰⁵ *N.O.* 28 juin, *Recueil des nouvelles d'Amsterdam*, 23 juin 1692.

²⁰⁶ *N.O.* 7 juin 1692.

²⁰⁷ *Recueil des nouvelles d'Amsterdam*, 4 décembre 1692.

²⁰⁸ *N.O.* 7 février, 7 mars 1693.

²⁰⁹ *N.O.* 11 avril 1693.

²¹⁰ *N.O.* 14 février 1693, 24 octobre 1693.

²¹¹ *Recueil des nouvelles d'Amsterdam*, 5 février, 23 avril 1693.

²¹² *Recueil des nouvelles d'Amsterdam*, 16 novembre 1693.

²¹³ *N.O.* 22 mai, 5, 12 et 19 juin 1694.

²¹⁴ *Nouvelle extraordinaires*, 8 juin 1694.

²¹⁵ *N.O.* 3 décembre et *Nouvelles extraordinaires*, 25 novembre 1694.

²¹⁶ *Nouvelles extraordinaires*, 25 novembre 1694.

ordonné au comte Thékely de se rendre à Constantinople avec la Comtesse, sa femme ». Cette nouvelle s'avère juste. « On apprend que le comte Thékely est en toute liberté à Constantinople avec la princesse sa femme, nonobstant les bruits qui avaient couru sur sa détention ».²¹⁷

L'année 1696 commence par une information de la *Gazette de Paris* venue le 14 janvier de Hermanstadt en Transylvanie, où un Grec arrivé de Constantinople, déclare que Thököly fut envoyé en « Anatolie », cependant « cette nouvelle ne correspond pas avec d'autres qu'on en avait reçues depuis quelques jours ».²¹⁸ Le 9 décembre elle affirme que Thököly est revenu à Constantinople.²¹⁹ Les « gazettes de Hollande » parlent très peu de lui, il n'est mentionné qu'à propos du diplomate Sándor, qui l'a abandonné.²²⁰ On annonce que la Porte est mécontente de la conclusion de la paix conclue entre la France et les alliés : « Ils avaient manqué de l'animosité contre la nation française et commencé à maltraiter leurs marchands. »²²¹ Le journal réaffirme que Thököly est à Constantinople, « indisposé ».²²²

Les *Nouvelles extraordinaires* annoncent le 3 mars 1699 la conclusion du traité entre l'Empire des Habsbourg et la Porte, qui fixe les nouvelles frontières et ordonne qu'on éloigne les « rebelles » hongrois des frontières de l'Empire.²²³ La *Gazette de Paris* publie les articles du traité et mentionne que « les Hongrois et Transylvains qui se sont retirés dans l'Empire Ottoman devaient être éloignés des mêmes frontières. »²²⁴

La guerre d'indépendance de 1701 à 1711

Arrestation et évasion de Rákóczi

L'événement qui attira l'attention de la presse étrangère sur la situation de la Hongrie fut l'arrestation de Rákóczi et de ses compagnons.²²⁵ Les *Nouvelles extraordinaires* du 21 avril – d'après une information venue de Vienne – annonce

²¹⁷ N.O. 24 septembre, 1^{er} octobre, 31 décembre 1695.

²¹⁸ N.O. 14 janvier 1696.

²¹⁹ N.O. 9 décembre 1696.

²²⁰ *Gazette d'Amsterdam*, 10 décembre 1696.

²²¹ *Gazette d'Amsterdam*, en février 1698.

²²² *Gazette d'Amsterdam*, 7 juillet 1698.

²²³ *Nouvelles extraordinaires*, 3 mars 1699.

²²⁴ N.O. 7 mars 1699.

²²⁵ Sur la période de 1700 et 1711 voir : B. Köpeczi : *La France et la Hongrie au début du XVIII^e siècle*, Budapest, 1971.

qu'à Linz un capitaine nommé Longueval, fut arrêté soupçonné d'avoir voulu incendier les « dépôts militaires » dans le Tyrol.²²⁶ Le 9 mai les « gazettes de Hollande » nous informent que grâce à cet officier on a réussi à dévoiler un dangereux complot en Hongrie.²²⁷ Les conspirateurs avaient voulu assassiner l'Empereur et le roi de Rome, et se préparaient à faire éclater une révolte pour proclamer le comte « Teckely » roi de Hongrie.²²⁸ Les chefs de la conspiration étaient « Ragozzi » et « Schirmai ». L'émoi est à son comble à Vienne : « la grande et détestable conspiration fait toujours ici grands bruits ».²²⁹

La *Gazette de Paris* ne parle de cette conspiration que le 14 mai : « On écrit de la Haute Hongrie que plusieurs voleurs y faisaient de grands désordres et que le Prince Ragotzi et le nommé Szirmai, chef de justice de la Haute Hongrie, étant soupçonnés de les favoriser et de tramer quelque révolte, avaient été arrêtés par le Comte Solari et conduits à Eperjes. »²³⁰

Le *Journal historique* proteste contre l'insinuation que la révolte avait été préparé par les protestants, au contraire, il affirme que « les principaux catholiques et même des évêques sont du nombre ».²³¹ Les *Nouvelles extraordinaires* signalent que quelques-uns des conspirateurs s'étaient évadés en Pologne ou en Turquie.²³²

La *Gazette de Paris* présente l'affaire de la conspiration avec un certain scepticisme : « On prétend qu'une grande conspiration a été découverte en ce pays-là et c'est sous ce prétexte que le Prince Ragotzi et plusieurs autres personnes considérables ont été arrêtés. On les accuse d'avoir eu des desseins pernicieux, inspirés par le Comte Tekeli, et qui devaient être appuyés par les Turcs et les Tartares, quoi qu'il n'y ait aucun mouvement de troupes dans les États du Grand Seigneur. Cette accusation paraît uniquement fondée sur la déposition d'un capitaine nommé Langewill, qui a été arrêté à Lints, dans la Haute Autriche. Le Conseil s'est assemblé plusieurs fois sur ce sujet et sur les affaires de la conjoncture présente, en présence de l'Empereur et du Roi des Romains. La Princesse Ragotzi, quoique grosse, est venue en cette ville, pour travailler à faire connaître l'innocence du Prince, son époux mais elle n'a pu

²²⁶ *Nouvelles extraordinaires*, 21 avril, *Journal historique* (de Rotterdam) 28 avril 1701.

²²⁷ *Journal historique*, 12 mai 1701.

²²⁸ *Nouvelles extraordinaires* et *Journal historique*, 12 mai 1701.

²²⁹ *Nouvelles extraordinaires*, 14 mai 1701.

²³⁰ *N.O.* 14 mai 1701.

²³¹ *Journal historique*, 16 mai 1701.

²³² *Nouvelles extraordinaires*, 17 mai 1701.

encore obtenir audience de Sa Majesté Impériale, ni même la permission d'entrer en cette ville, ayant reçu ordre de demeurer dans le faubourg. »²³³

En ce qui concerne la culpabilité de Rákóczi, les nouvelles sont contradictoires. La presse hollandaise prétend que les charges contre Rákóczi et ses compagnons ne cessent de s'accumuler,²³⁴ malgré les dénégations du Prince.²³⁵ On croit même déjà connaître le verdict : Szirmay aura la tête tranchée et Rákóczi sera condamné à la prison à perpétuité. Cependant, au moment où l'on apprend que le Prince a été logé dans les appartements du duc de Salm (ce qui du reste n'était pas vrai), on en déduit qu'il est innocent : « c'est une marque... qu'il n'est pas criminel ». ²³⁶ Selon la *Gazette de Paris* « cette affaire est encore fort obscure. On assurait d'abord que les conspirateurs avaient formé de pernicieux desseins contre l'Empereur et toute sa Maison ; que le colonel Paul Diack, qui levait un régiment de deux mille hussards, devait les exécuter à Laxembourg, où il devait se rendre pour passer en revue ; qu'il y avait beaucoup de troupes prêtes pour le soutenir ; qu'un grand corps de Tartares était en marche pour le même effet ; que le Grand Seigneur devait appuyer les rebelles et que depuis que le Prince Ragotzi, le comte Szirmai et les autres accusés avaient été arrêtés, vingt cinq mille hommes s'étaient rassemblés pour les délivrer. Présentement on ne parle plus d'aucun complot contre la Maison Impériale, mais que les Hongrois voulaient se rétablir dans leurs privilèges, dont ils ont été privés par l'Empereur, et le Prince Ragotzi dans la principauté de Transylvanie, que son grand-père a autrefois possédée. On avoue qu'il n'y avait aucun corps de Tartares en campagne, ni aucunes troupes hongroises rassemblées ; que le Grand Seigneur avait refusé d'entrer dans ce projet et que l'emprisonnement des accusés avait été fait sans aucune résistance, ni opposition ». ²³⁷ Elle met en évidence que Rákóczi se dit innocent et que « les lettres qu'on disait qu'il avait écrites, n'étaient que des blancs seings qu'il avait donnés à ceux qui ont le soin de ses affaires et que ses ennemis ont remplis ainsi qu'ils on voulu ». ²³⁸ À Paris on croit savoir que Szirmay et Vay ont été enfermés dans les mêmes prisons que, jadis, Pierre Zrínyi et Frangepán, qu'ils sont étroitement surveillés et même que la foire de Wienerneustadt a eu lieu en dehors de l'enceinte de la ville pour éviter que puissent s'y réunir des hommes susceptibles de délivrer les prisonniers. ²³⁹

²³³ N.O. 21 mai 1701.

²³⁴ 7 juin, Vienne, 21 mai 1701.

²³⁵ *Journal historique*, 11 juillet, Vienne, 25 juin 1701.

²³⁶ *Journal historique*, 3 oct., Vienne, 17 sept. 1701.

²³⁷ N.O. 28 mai, Vienne, 7 mai 1701.

²³⁸ N.O. 25 juin, Vienne, 4 juin 1701.

²³⁹ N.O. 2 et 16 juillet 1701.

Le 7 novembre 1701 Rákóczi parvient à s'évader. La nouvelle fait sensation dans toute l'Europe. « Hier on reçut avis par un exprès que le Prince Ragotzi qui était prisonnier à Nieustadt s'était sauvé de sa prison la nuit précédente. On a fermé les portes de la ville pour y faire la recherche, et l'on a aussi envoyé des partis de dragons en campagne pour tâcher de le découvrir et de le ramener. »²⁴⁰ C'est le texte presque littéralement identique de la nouvelle, parue le 24 novembre dans les *Gazettes de Rotterdam* et de *Leyde*, qui se réfère à une information communiquée de Vienne le 9 novembre. Les récits qui circulent sur les circonstances de l'évasion sont riches en détails, d'ailleurs contradictoires. Selon les uns, Rákóczi a fui en uniforme de dragon, selon d'autres, il était habillé en jésuite. On affirme que l'évasion avait été préparée par un capitaine du régiment de dragons Castelli.²⁴¹

La *Gazette de Paris* ne signale l'évasion que le 3 décembre, et en résume les événements de la manière suivante : « Le soir du 8 de ce mois un courrier exprès apporta la nouvelle que le Prince Ragotzi s'était sauvé le 7 à deux heures après midi de la prison où il était enfermé à Neustadt, qu'aussitôt qu'on s'en était aperçu, on avait fermé les portes de cette ville-là et qu'on avait fait plusieurs détachements de dragons pour tâcher de l'arrêter. On a su depuis qu'il avait fait vendre à Neustadt ses chevaux, sa vaisselle d'argent et ses hardes, qu'ensuite ayant régalié ses gardes et leurs officiers, il les avait tous enivrés et s'était sauvé déguisé en dragon. Il avait laissé dans sa chambre trois lettres pour l'Empereur, pour l'Impératrice et pour le Roi des Romains, qui ont été lues dans le Conseil, mais on ne sait pas ce qu'elles contiennent ». Une semaine plus tard elle ajoute que le Prince avait gagné un capitaine nommé « Lehemann » à qui il avait donné 500 ducats d'or pour que celui-ci lui procure un uniforme de dragon et trois chevaux. Dans les lettres qu'il laissa dans la prison, il protesta de son innocence. Sa femme se vit enfermée dans le couvent de Porta Coeli.²⁴² « Les gazettes de Hollande » annoncent dès le début de décembre que Rákóczi « s'est retiré en Pologne chez une personne nommée Beresini qui est protégée par l'ambassadeur de France ». ²⁴³ La *Gazette* signale l'événement, mais sans souffler mot de cette « protection ». ²⁴⁴

²⁴⁰ *Journal historique*, 28 nov., *Gazette de Leyde*, 29 nov. 1701.

²⁴¹ *Journal historique*, 1^{er} et 5 déc. 1701.

²⁴² *N.O.* 10 déc. 1701.

²⁴³ *Journal historique* et *Gazette de Leyde*, 8 déc., Vienne, 23 nov. 1701.

²⁴⁴ *N.O.* 17 déc. 1701.

À la fin de l'année on apprend la sentence contre le capitaine Lehuann : « il a été condamné à avoir le poing coupé, la tête tranchée, son corps écartelé et exposé sur quatre poteaux dans les grands chemins ».²⁴⁵

(À suivre)

²⁴⁵ *N.O.* 31 déc. 1701.

La lettre de Samuel Turkolly Un document controversé d'un auteur contesté

En 1747 paraît à Győr, chez Johann-Gregor Streibig imprimeur, un ouvrage anonyme en latin intitulé *Schediasma geographico-historicum*.¹ Son auteur est en réalité le pasteur luthérien József Torkos, principal du collège de la ville, où il enseigne l'histoire, et membre correspondant de la Société Savante de Berlin (Preussische Gelehrte Gesellschaft). Le livre lui-même, comme l'indique son nom (σχεδιάσμα signifie "ébauche, esquisse"), n'a qu'un intérêt très relatif. C'est un simple aide-mémoire destiné aux élèves des classes terminales. Mais il est suivi d'une annexe qui, en revanche, va beaucoup exciter la curiosité des Hongrois et continue de le faire encore de nos jours. Cette annexe est une lettre envoyée d'Astrakhan le 2 avril 1725 à ses amis et parents de Szikszó, une petite ville du comitat Abaúj-Torna, par un certain Sámuel Turkolly, officier dans les armées du tsar Pierre I^{er} Alexeïévitch.

Sur ce Hongrois passé au service de la Russie on sait peu de choses. Il est né vraisemblablement à Szikszó vers 1685-87. Il a été inscrit comme "deák",² c'est-à-dire comme élève des classes terminales, au collège protestant de Sárospatak au cours du mois de mai 1703, comme en font foi les registres conservés dans les archives de cet établissement. Or 1703, c'est aussi l'année où s'amorce la révolte des Kouroutz³ contre l'absolutisme impérial et pour le rétablissement de la constitution historique hongroise. À l'appel du prince de Transylvanie François II Rákóczi, des volontaires se rangent par milliers sous le commandement de Miklós Bercsényi, de János Bottyán dit "le borgne", et de Tamás Esze. Les opérations sont menées en liaison avec la France de Louis XIV engagée dans la guerre de succession d'Espagne. Pendant qu'à l'Ouest Villars triomphe à Höchstätt le 20

¹ Le *Schediasma geographico-historicum* est daté par erreur de 1745 par József Szinnyei dans *Magyar trók élete és munkái*, volume XIV, page 577. Le titre complet de l'ouvrage est : *Schediasma geographico-historicum hungaros intra et imprimis extra Hungariam per universum, qua terra nostra patet orbem habitabilem de gentes VIII segmentis succincte repraesentans*.

² À l'époque dont il s'agit seuls étaient appelés « deák », les lycéens des deux dernières classes, autrement dit ceux qui étaient revêtus de la toge et préparaient le baccalauréat.

³ *Kouroutz*, en hongrois *Kuruc*, vient de la croix – en latin *crux* – que portaient les patriotes rassemblés sous l'étendard du prince de Transylvanie. Ils étaient, en quelque manière, des croisés. Ils s'opposaient aux Impériaux, les *Labantz* (hongrois *Labanc*).

septembre, elles s'ouvrent à l'Est par la prise de Huszt et par la célèbre proclamation qui commence par ces mots à tout jamais fameux : « *Recrudescunt vulnere inclytae gentis Hungariae* ». Le peuple hongrois, naguère libéré de cent cinquante années d'occupation turque, mais opprimé à présent par les Impériaux, reprend les armes pour défendre sa liberté et ses institutions.

Naturellement, le jeune Turkolly est d'autant plus sensible à ces événements qu'ils se déroulent surtout dans la région où il se trouve. Mû par un ardent désir de servir son pays, il ne tarde pas à quitter les bancs de l'école pour les camps militaires, afin d'être présent dans cette nouvelle guerre de libération.

Quand celle-ci s'achève à la paix de Szatmár, le 1^{er} mai 1711, et que les Kouroutz vaincus sont contraints de jeter leurs armes au pied du vainqueur dans la plaine de Nagymajtény, il a le grade de premier lieutenant (*főhadnagy*). Il reste ensuite, semble-t-il, deux ans à Szikszó où l'on ne sait au juste ce qu'il fait. Puis en 1713 il part pour la Moscovie, comme l'on disait encore à son époque, et apprend le russe, ce qui lui permet, une fois engagé dans l'armée, d'y conserver le grade qu'il avait précédemment. Il participe ensuite à une première campagne contre les Persans en 1722. Depuis 1710, en effet, l'émir afghan Mahmoud de Kandahar fait une guerre de conquête en Iran. Dans cette année 1722, il s'est emparé d'Ispahan, la capitale. Il a chassé Tahmasp II du trône et pris le titre royal, mettant fin à la dynastie séfévide qui régnait depuis deux siècles. Or, depuis la chute du khanat d'Astrakhan en 1556,⁴ les Russes cherchent à dominer la Caspienne. Pierre le Grand profite donc de ces troubles pour arracher à la Perse une partie de l'Azerbeïdjan et étendre son emprise tant à l'Ouest qu'au Sud de la mer Caspienne, jusqu'au delà de la chaîne du Caucase. Il s'est emparé notamment de Derbent en 1722 et de Bakou en 1723, puis du Daghestan et de la plaine de Chirwan ; mais plus à l'Ouest il a été repoussé par les Tchétchènes, alliés des Turcs.

Le tsar Pierre est mort le 8 février 1725. C'est l'occasion qu'attendait Achraf, successeur de Mahmoud, pour rallumer le conflit et tenter de reprendre aux Russes les provinces perdues. Sámuel Turkolly prend part aux opérations en tant qu'officier d'état-major d'une unité basée à Astrakhan, qui s'embarque au moment où il achève d'écrire sa célèbre lettre, puisque, à la date du 2 avril 1725, il doit s'empresse de monter à bord d'un vaisseau prêt à appareiller.

Sur le reste de son action et de sa vie on ne possède aucun détail. On ne sait ni où ni quand il est mort ; mais un fait est certain : il n'est jamais rentré dans son pays.

⁴ La prise d'Astrakhan par les armées d'Ivan IV Vassiliévitch (Ivan le terrible) est de 1554. Elle suivit de deux ans la destruction du khanat tatar de Kazan, et donna à la Russie accès à la mer Caspienne par la basse Volga.

Voici à présent le texte authentique de la lettre de Sámuel Turkolly, tel qu'il est conservé aux archives de l'Académie hongroise des sciences, avec ses archaïsmes, son orthographe incertaine, et ses maladroites de style. Il est suivi de la traduction que j'en ai faite.

C'est la première fois que ce document de grande valeur historique est publié en France, tant en hongrois qu'en français.

Szerelmes édes Atyámfiai Istentől jo egészséget, és hosszu életet kívánok kegyelmeteknek, El unván az heverést 1713 Esztendőben indultam szerentsém keresésére Molduván által Kozák Országban, és mint a régi Magyar Historiák tartyák a Scittiai Birodalomban, és azon Esztendőben Teleltem egy Kozák Urnál Mirhorod nevű Városban kiis igen nagy Gazdagságu ember (:mivel vagy 600 Fejős Tehene, 14 000 Juha, 1 700 Kantza Lova, 145 Paripája és meg mondhatlan Gazdagsága :) ezen Uri ember kegyelmességéből mentem a Bálticum Tenger mellett 300 mért földnire Péterburg Városban, az holottis találtam az Felséges Muszka Császárt, és ezen Felséges Császár Parantsolattából kezdettem az Muszka nyelvnek és írásnak tanulásához, mellyet megis tanultam, mivel jól tudok írni, beszélni Muszka nyelven, és azt meg tanulván löttem Fő Hadi Tiszt, mellyel most is fungálok. Fizetésem Esztendeig 754 Hgfl. 8 Paripám, Szénám, Abrakom, 7 Szolgámra fizetésem, ezen Péterburgrol Commendiroztam az Volga Vizin melly is Schitiában a Tanais Vízén tul 100 mért földnire esik a Caspium Tengerre, melly Tengerenis a rettenetes szélvésznek miatta kétszer szenvedtem Hajo törést és Isten ő Szent felsége életben meg tartott, mivel az Tengernek habja Deszkára kapván ki vetett a Partra, mostan a Felséges Ur hadával lakom Persiában Szulak nevű helyben, az honnan az Ararat hegye mellyen az Noé Bárkája meg akadott látszik, mellyis Magyar Országtól 7 vagy 800 mért Földnire esik, táplál a reménség hogy még valamikor el hagyott édes Hazámat s Nemzetemet meg látom. Ezen Farkas Máté nevű ember melly Hiripban Szathmár mellett lakott, 40 Esztendeig volt a Kubáni Tatárok kezében Rabságban, onnat pedig esett a Kutya Fejű avagy Kalmuki Tatárok kezében rabbá az holottis azon Kutya fejű Tatárok Kámjánál (:kinek neve Juha :) raboskodott, onnét Isten tsudájára ki szabadult és szökött egy Városban, Astrachámban. Én pedig összel ki szállván a Tengerről mentem azon Városba és véletlenül reá találtam, s meg örültem hogy olyan idegen Országban engedett Isten nekem Magyar ládom, az holott Magyar Országnak még hireis ritkán hallatik, és ezen szegény Embert vettem Qvartélyomban az holott tartottam és tápláltam. S mellettemis lévő Strása Vitézeknek Szolgáimnak és Iro Deákoknak meg parantsoltam hogy senki bosszusággal ne illesse. Tavasszal pedig mikor kellett mennem a tengerre Gályával, el bocsátottam és el kísértettem mellette lévő Rab társaival edgyütt 500 mért földnire és attam neki utra valo költséget s elegendőt, és énnékem igen erősen meg esküt és magát megis átkozta, hogy ezen Leveletem Nemzetségemnek Szikszó Várossában el viszi repraesentallya, énis őt meg átkoztam hogy Isten

öllye meg őtöt hirtelen halállal ha Nemzetségemnek ezen Levelemet meg nem adgya. Azért azki ezen Levelemet fogja olvasni mondgya meg néki hogy hitiről, fogadásáról emlékezzék meg s fogadását tellyesitse bé. Kegyelmeteknek ha unalmas nem lészen az itt való Országoknak dolgairol és szokásairol egy keveset irok mulatságnak okáért. Mivel az Historiák írják hogy az Magyarok, Hunnusok Schitiából jötenek Európában, én ezen Országban tudakozván, hol laktak azon Magyarok ; mellyekre reá akadtam : volt pedig a lakások a Volga Vize mellett igen fővenyes és erdőtelen helylen, mindazon által szép házakban laktanak, mivel más kályha darabok a földön ollyak találtnak, a mitsodásokból nálunk az Uj Keresztények a kantsót csinállyák, Téglák pedig igen szélyesek és szépek, mellyből meg ismerhetni, hogy derék házakban laktanak. A Magyarok Királya pedig Kuma nevü folyó viz mellett, mellynek Palotáji jól lehet rongyosok, de ma is fenn állanak, és azon falu helyét mais híjják ott Pogány nyelven Magyarinak. Magyar nyelven pedig sohult sem beszélnek sem Magyar Faluk nintsenek, a mint pedig a Magyar Kalendáriom írja hogy Ao 445 a Magyarok vissza tértenek Scithiában azon Magyarok le telepedtenek a Krimi Tatárok között és mostanis Krimben a Tatárok Protectioja alatt 7 Magyar Faluk vannak, mellyekben Magyarul beszélnek, én azon hét Falukban voltamis, ollyan Ország pedig az hol Magyarul beszélnének nintsen több a mi magyar Országunknál s ennél.

Ezen az Orzágon sok Bálványimádo Nemzetek vadnak ; a Nemzeteknek pedig nevek ezek : Tsuvasz, Mordva, melly Nemzetekis imádság helyben Kantza Lovakat és Juhokat ölnek az Istennek, az Husát magok meg eszik, a Bőrit pedig az Istennek adgyák és az Füz fára teszik. Némelleyek pedig Nyul Bőrt meg töltenek szalmával, és attól mint Istentől szép időt kérnek, ha pedig esső talál lenni erőssen meg korbátsollyák és a Tüzzre tészik. Némelleyek holt Testeket fel akasztják, némelleyek vizben vetik, némelleyek meg égetik ki mitsoda Plánéta alatt születik. Az itt való Indusok pedig Templomokba az ördög képenek imádkoznak és mondgyák, az Ördögnek kell imátkozni mert ellenségünk, az Istennek pedig nem kell, mert igen irgalmas. Ezek az Indusok holt Testeket meg égetik és a Hamvát egy szoro lapáttal szélyyel szorják. A melly Asszony pedig özvegységre marad, a többé Férhez nem mehet, hanem nagy rakás fát rakat, annak a tetejében föl ül azon fát meg öntözi olajjal és sirral és magát elvenen meg égeti, ezek a Tehénnekis imátkoznak mivel az Tehenek Tejet és Vajat adnak, a hugyát pedig nagy böcsületben tartják, Némelleyek a Döglött hust inkább szeretik, mint a friss hust, mivel azt tartják, jobb a mellyet az Isten maga meg ölt, mint a mellyeket az Emberek meg ölnek, némelleyek pediglen sem Templomok sem Papjok sem irások nintsen.

A Scithiai Birodalomban sok féle Tatárok vadnak, akik másféle Nemzeteknek nagy ellenségi, ugy mint Csermiszi, Csuvasz, Karakalpagi, Mordva, Benevitzi, Kalmuki, Kubutzki, Truhmentzi, Kivintzi, Kirgyosziszi, Asudrovitzi, Csersemützi, Kionih, Cserkeszi, Bukhártzi, Gilantzi, Marhintzki ; a Krimi Bursák és Nogai Tatárokon kívül a Bukhártzi Tatárok miképpen

imátkoznak, láttam : mindeniknek az keziben éles kés vagyon, ugrosnak és ilyen szokot szolnak : Csah szai Bah szai. Valamikor ugrik, Homlokba vágja magát az éles késel – rajtok igen csudállkoztam, és azt gondoltam, hogy mind meg halnak a rettenetes sebtől, de meg kenvén magokat az után harmad napra semmi gondgyok nem volt. Anno 1720-ban teletem egy Moszkova nevű városban, mellyben sok ritkaságokat observáltam ; ezen varos kerületi 15 mért föld, Templom vagyon ebben 1 600, Harang 9 600, egy nagy kiváltképpen való Harangnak az kerületi meg mértem, melly 89 arasz. Ebben láttam szörnyen ordító orosz lányokat és csudálkozásra méltó nagy Elefántokat : egynek a többi között a hátán ült 30 fegyverfogható ember, kettőnek pedig a hátán 60, egész eleségével és készületivel edgyütt.

Én többet is írnék de nem lehet mivel ezen órában jöve hozzám az Gályás Mester Iro Deákja, kiis azt mondá hogy Napkelet felől igen jó szél támadott, és az Gályá Vitorláit fel akarják emelni. Isten segítségévelől szándékozom indulni a Persák ellen, azért ezen levelemet hirtelen bé Petsételém s indulék a Gályára, ajánlván magamot Isten gondviselésének és a szerentsés szeleknek, mert a Tengeren való Hadakozásoknak társa a szél, és az rettegés, mert az rettenetes habok egy másra mint a Hegyek úgy borulnak, bizony az Istennek azért hálát adok hogy én a' Tengeren olyan bátor vagyok mint a Szüléthi Tatár a kantza lo hátán.

Szikszaí Biro Uramnak és az egész Tanátsnak Szöts Istvan, Gyüre János, Mező János, Szarka János, Pap István, Kereskényi István és Pál, Szaniszlo István, Csuti György és Sigo, Foita Janko, Bágyi István, Tiszteletes Prédikátor és Mester Uraiméknak joegéséget kivanok éllyenek ő kegyelmeik sokáig, énis élek a Varjak szerentséjire. Kegyelmeteket szerelmes édes barátim szívem édes Atyámfiaí, Szomszédím, Rokonim Isten oltalmában ajánlom utolsó csep véremig maradok kegyelmeteknek.

Attyafia szolgálja

Turkolly Sámuel

Ober Auditor

M pria

Irák Astrakámban,

az Caspium Tenger mellett

2 Aprill : Ao 1725

Mes chers et bien aimés amis,

J'implore Dieu d'accorder bonne santé et longue vie à vos Excellences.

En 1713, las d'une vie oisive, j'ai traversé la Moldavie et je suis parti chercher fortune au pays des Cosaques, ou comme l'affirment les vieilles

histoires hongroises, dans l'empire scythe. Cette année-là, j'ai passé l'hiver dans une ville nommée Mirgorod,⁵ chez un seigneur cosaque qui était un propriétaire opulent puisqu'il possédait 600 vaches laitières, 14 000 brebis, 1 700 juments, 145 chevaux de selle, et encore beaucoup d'autres richesses indicibles. Grâce à la bienveillance de ce seigneur, j'ai pu me rendre dans la ville de Petersbourg, sur la mer Baltique, à 300 lieues de là, où j'ai rencontré l'auguste empereur moscovite. Sur ordre de cet auguste empereur, je me suis mis à l'étude de la langue et de l'écriture russes. Je les ai effectivement bien apprises puisque je sais écrire et parler russe ; grâce à quoi je suis devenu lieutenant d'état-major, ce que je suis maintenant aussi. Ma solde annuelle se monte à 754 florins de Hongrie, huit chevaux de selle, du fourrage et de la provende en abondance, ainsi que de quoi payer les gages de sept domestiques. C'est alors que j'ai reçu de Petersbourg l'ordre de m'embarquer sur les eaux de la Volga qui en Scythie, par delà le cours du Don, débouche à cent lieues de là dans la mer Caspienne. Sur cette mer, j'ai été deux fois victime d'un naufrage en raison de terribles tempêtes, mais notre Seigneur Dieu m'a maintenu en vie puisqu'il m'a rejeté au rivage après que je me suis agrippé à une planche sur les flots en furie. À présent, je suis en Perse avec l'armée de Sa majesté, dans un lieu nommé Soulak.⁶ De là on voit le mont Ararat sur lequel s'immobilisa l'arche de Noé.⁷ C'est à sept ou huit cent lieues de la Hongrie, ce qui me donne encore l'espoir de revoir un jour ma chère patrie, mon cher pays.

Là-dessus, un homme appelé Máté Farkas, qui habitait Hirip près de Szatmár⁸ et qui avait été esclave chez les Tartares du Kouban,⁹ puis qui était retombé prisonnier entre les mains des "Têtes de chien", ou Tatars Kalmouks,¹⁰

⁵ Mirgorod se trouve dans le gouvernement de Poltava, entre cette ville et celle de Loubny, sur la Chorol. C'est aujourd'hui l'Ukraine indépendante.

⁶ Soulak se situe à l'embouchure de la rivière du même nom, au Nord de Nachatchkala, à l'extrême Nord du Daghestan, sur le rivage occidental de la Caspienne.

⁷ C'est évidemment une erreur. De Soulak on peut voir par temps clair la chaîne du Grand Caucase, mais pas celle dite du Petit Caucase, située plus au Sud. Le mont Ararat est très éloigné de la Caspienne, il se trouve en Turquie, par delà l'Arménie indépendante.

⁸ Hirip est plus généralement écrit *herepe*. Il n'y a pas de ville ni de village de ce nom près de Szatmár. En revanche, on en trouve deux dans le comitat Alsó Fehér (Magyar Herepe et Oláh Herepe), ainsi qu'un troisième près de Déva, dans le comitat Hunyad, en Transylvanie.

⁹ Fleuve du versant Nord du Caucase, le Kouban se jette dans la mer d'Azov. Les Tatars dont il s'agit sont les Nogay du haut Kouban.

¹⁰ L'appellation *Nogay* en türk (*Noxay* ou *Noxoy* en mongol) signifie effectivement "chien", sans que cela ait cependant rien d'insultant ni de péjoratif. C'était le nom d'un descendant de Djoutchi, fils de Gengis Khan, qui fut le père de Batou Khan, fondateur du royaume de la Horde d'or. Le terme Nogay s'applique à diverses populations turco-mongoles de l'Asie centrale et des abords du Caucase. Les Kalmouks sont, pour leur part, de purs Mongols, de religion bouddhique. À l'époque de Turkolly, ils étaient encore totalement nomades. Ils circulaient dans la steppe entre Astrakhan et le fleuve Oural.

où il était devenu le serviteur du khan des Tatars Têtes de chien, nommé Juha, réussit enfin, comme par l'effet de l'intervention divine, à s'échapper et à gagner la ville d'Astrakhan. Quant à moi, alors que je rentrais d'un voyage en mer, j'allais dans cette ville quand par hasard je tombai sur lui. J'éprouvais une grande joie de ce que Dieu m'avait permis en ce pays si étranger de voir un compatriote, alors que de Hongrie ne parviennent que de rares nouvelles. J'emmenai ce pauvre homme dans mon cantonnement, où je le logeais et le nourrissais. En même temps je commandais à mes gardes, qui sont de vaillants soldats, à mes domestiques et aux scribes, de ne lui causer aucun ennui. Au printemps, quand il me fallut reprendre la mer, je le libérai et le fis accompagner, lui et d'autres de ses compagnons d'esclavage, pendant 500 lieues. Je lui donnai un viatique et d'abondantes provisions de route. Il me jura solennellement que, sous peine d'être maudit, il porterait et présenterait personnellement cette lettre à mes amis de la ville de Szikszó. Moi aussi, je jurai que Dieu le ferait sur le champ mourir de mort subite s'il n'allait pas remettre ma lettre à mes amis. C'est pourquoi quiconque viendrait à lire cette lettre devrait lui rappeler sa promesse et lui enjoindre de la remplir.

Maintenant, si vos Excellences ne le trouvent pas ennuyeux, je vais pour leur distraction leur parler un peu des choses et des usages des pays où je me trouve.

Comme les livres d'histoire écrivent que les Hongrois, c'est-à-dire les Huns, sont venus de Scythie en Europe, je me suis renseigné dans ce pays pour savoir où ces Hongrois avaient demeuré. Voici ce que j'ai trouvé : il y avait des habitants près du cours de la Volga en des endroits sableux sans arbres où pourtant les maisons étaient belles puisqu'on a retrouvé sur le sol des fragments de poêles faits de ce dont les Nouveaux Chrétiens (les Habanes)¹¹ font les cruches, des tuiles aussi, très larges et belles, d'où il apparaît qu'ils étaient logés dans d'excellentes demeures. Le roi des Hongrois habitait près de la rivière nommée Kouma. Ses palais existent toujours, mais ils sont en ruines, dans un lieu que l'on appelle encore de nos jours en langue païenne Magyar.

On ne parle nulle part hongrois et il n'y a pas de village hongrois. Pourtant la chronique hongroise écrit qu'en 445 de notre ère les Hongrois sont revenus en Scythie, qu'ils se sont installés parmi les Tatars de Crimée, et qu'il existe encore de nos jours sept villages hongrois en Crimée, sous la tutelle des Tatars, villages dans lesquels on parle hongrois. Alors, moi je suis allé dans ces sept villages ;

¹¹ Ceux que l'on a appelé en Hongrie les "Nouveaux Chrétiens", ou Habanes, étaient des populations moraves de langue slovaque qui avaient embrassé l'hérésie anabaptiste et qui furent contraints sous Marie Thérèse de se convertir au catholicisme. On les trouvait surtout dans les comitats Nyitra, Trencsén et Pozsony. Ils étaient connus comme d'habiles potiers et c'est à leur génie inventif que l'on doit la faïence aloyée, dite pour cela faïence habane.

mais il n'y a pas d'autre pays où l'on parlerait hongrois en dehors d'ici et de la Hongrie.

Dans ce pays il y a beaucoup de peuples idolâtres. Les noms de ces peuples sont les suivants : Tchouvaches, Mordves, chez lesquels on sacrifie au dieu dans les lieux sacrés des juments et des brebis. Ils en mangent la viande et donnent au dieu le cuir qu'ils tendent sur de l'osier. Certains empaillent la peau d'un lapin. Ils lui demandent le beau temps, comme on le demanderait à Dieu. S'ils en obtiennent la pluie, ils le fouettent vigoureusement et l'exposent au feu. Certains pendent les cadavres, d'autres les jettent à la rivière, d'autres encore les brûlent, selon l'étoile sous laquelle ils sont nés. Les Indiens qui vivent ici adressent dans leurs temples des prières au diable, disant que c'est le diable qu'il faut prier puisqu'il est notre ennemi, et non pas Dieu, qui est toute bonté et miséricorde. Ils incinèrent les cadavres, dont ils dispersent les cendres au vent avec une pelle. Une femme qui devient veuve ne peut se remarier. Au lieu de cela elle fait dresser un bûcher, y monte, s'asperge d'huile et de graisse, puis se livre vivante aux flammes. Ces Indiens révèrent aussi les vaches parce qu'elles fournissent le lait et le beurre. De même, ils en tiennent l'urine en haute estime. Certains préfèrent la viande d'un animal crevé plutôt que la viande fraîche parce qu'ils croient que celle que Dieu a tuée lui-même est meilleure que celle tuée par les hommes. Enfin, il y en a aussi certains qui n'ont ni temples, ni prêtres, ni saintes écritures.

Dans l'empire scythe il y a beaucoup de sortes de Tatars qui sont les ennemis des autres peuples, tels les Tchérémisses,¹² les Tchouvaches,¹³ les Karakalpaks, les Mordves,¹⁴ les Kalmouks,¹⁵ les Kouboutski,¹⁶ les Khiviens,¹⁷ les

¹² Si l'on donne au mot générique *Tatar* le sens courant de "Turco-mongol", il est bien évident que les Tchérémisses, ou Maris, qui sont des Finnois de la branche volgaïque, ne le sont nullement, sauf à tenir compte des métissages qui ont pu survenir au cours des siècles avec leurs voisins Tatars, Tchouvaches, ou Bachkirs.

¹³ Les Tchouvaches sont des Türks qui avaient été islamisés et que les Russes ont contraints à embrasser l'orthodoxie. Ils passent pour être les descendants des Huns repliés à l'Est après l'effondrement de l'empire d'Attila. Éternels insoumis, ils ont participé aux révoltes de Stenka Razine et d'Emelian Pougatchov. Leur langue, issue de l'ancien parler des Türks Bulgares, présente un intérêt tout particulier pour l'étude des influences türkes sur le hongrois.

¹⁴ Les Mordves, Finnois de la Volga, pas plus que les Tchérémisses, ne sauraient être assimilés aux Tatars.

¹⁵ De tous les peuples cités par Turkolly comme étant Tatars, les Kalmouks sont les seuls à appartenir à la branche mongole. Ils sont jadis venus de Mongolie pour s'installer dans des steppes qui, en ces temps reculés, étaient encore très éloignées de la Moscovie. Ils appartiennent au groupe des Oïrats.

¹⁶ Les Kouboutskis sont les habitants de race et de langue türkes du Kouba, dans l'Azerbeïdjan actuel.

¹⁷ Les Khiviens ou habitants du khanat de Khiva, en Asie Centrale, sont pour la plupart des Karakalpaks. Il n'y a donc pas lieu de les citer deux fois comme le fait Turkolly. Ils occupent l'ancien Khwarezm, à l'Ouest de la mer d'Aral.

Kirghizes,¹⁸ les Tcherkesses,¹⁹ les Boukhariens,²⁰ les Ghilanis,²¹ les Terekmènes,²² les Troukhmènes,²³ et d'autres encore.²⁴

J'ai vu comment priaient non seulement les Boursas de la Crimée et les Tatars Nogay, mais aussi les Boukhariens : chacun tient dans sa main un couteau acéré, danse et dit habituellement : Tchah sai Bah sai ! À un certain moment, le danseur saute et avec la lame acérée se blesse au front.²⁵ Cela n'a pas manqué de me surprendre, et je pensais qu'ils mourraient tous de cette terrible blessure ; mais ils l'enduisirent d'un baume et trois jours plus tard ils n'avaient plus rien.

En 1720, j'ai passé l'hiver dans une ville nommée Moscou, où j'ai observé beaucoup de raretés. Le périmètre de cette ville est de quinze lieues, elle contient 1 600 églises et 9 600 cloches. J'ai mesuré une cloche particulièrement grande : elle faisait 89 paumes de circonférence.²⁶ J'y ai vu des lions aux rugissements affreux et de grands éléphants qui m'ont vivement étonné. Sur le dos de l'un d'entre eux trente hommes en armes avaient pris place, deux autres en portaient soixante avec leurs provisions et tout leur fourniment.

Je vous en écrirais volontiers davantage, mais voici que dans ce moment m'est arrivé le scribe du capitaine de la galiote.²⁷ Il m'a dit qu'un vent favorable

¹⁸ Les Kirghizes ou Kazakhs nomadisent dans les immensités steppiques et désertiques qui vont du fleuve Oural au Pamir.

¹⁹ Les Tcherkesses constituent l'un des peuples les plus anciens du Caucase occidental. Leur langue diffère beaucoup des autres idiomes caucasiens, tant par les mots que par la syntaxe. Curieusement, elle montre certaines affinités singulières avec le vogoul et l'ostiak, du moins en ce qui concerne les racines. Klaproth a cependant tort d'en conclure que les langues ob-ougriennes pourraient provenir d'une souche identique à celle du tcherkesse, qui se serait divisée en plusieurs branches à une époque très reculée.

²⁰ Les Boukhariens ou habitants de l'émirat de Boukhara sont tantôt des Ouzbeks qui sont musulmans sunnites et tantôt des Tadjiks, qui sont des Iraniens chiites.

²¹ Les Ghilanis habitent la province de Ghilan, au Sud-Ouest de la Caspienne. Ce sont des Persans chiites et non pas des Tatars comme Turkolly paraît le croire.

²² Les Terekmènes, que Turkolly appellent Tcherchemitzi, sont des Nogay de la Caspienne occidentale. Ils se confondent avec les Troukhmènes, c'est-à-dire les Turkmènes ou Turcomans.

²³ Troukhmène est une autre appellation des Terekmènes. Ils peuplent le Chirwan, à l'Ouest de la Caspienne.

²⁴ Turkolly cite encore plusieurs autres tribus tatares, qui nous sont inconnues, en tout cas sous l'orthographe qu'il nous en donne.

²⁵ La pratique de la flagellation et de l'auto-mutilation est courante, encore de nos jours, chez les Chiites, lors de l'Achoura. Cette fête qui a lieu le 10^e jour du mois de moharram, commémore l'assassinat de Hussein, le troisième imam de l'islam chiite, survenu à Kerbela en 680. Elle donne lieu à des scènes d'un rare fanatisme.

²⁶ La paume valait à cette époque en Hongrie un peu plus de dix centimètres.

²⁷ Turkolly emploie le mot *gályá* qui s'applique à la fois à la galère méditerranéenne, à la galiote, de forme allongée et de plus petite taille, et à la galéasse, nettement plus grande et plus lourde. La galiote

venait de souffler de l'Est et que l'on s'apprêtait à hisser les voiles. Avec l'aide de Dieu, je me propose d'aller combattre les Persans. C'est pourquoi je cachète cette lettre en toute hâte et pars rejoindre la galiote en me recommandant à la providence divine ainsi qu'aux vents favorables. Le vent est le compagnon de la guerre sur mer, mais c'est l'épouvante quand des vagues terrifiantes, hautes comme des montagnes, se bousculent les unes les autres.²⁸ Je rends donc grâce à Dieu de me donner autant de courage sur la mer qu'au Tatar sur sa jument.

À Monsieur le maire et à tout le conseil de Szikszó : Étienne Szöts, Jean Gyüre, Jean Mező, Jean Szarka, Étienne Pap, Étienne et Paul Kereskényi, Étienne Szaniszló, Georges et Sigismond Csuti, Jeannot Fojta, Étienne Bágyi, au révérend prédicateur, à mon maître et aux siens, je souhaite bonne santé. Que leurs Excellences vivent longtemps ! Moi aussi, j'espère vivre aussi vieux que les corbeaux. Je recommande vos Excellences à la miséricorde de Dieu, mes bien chers amis, voisins et parents. Jusqu'à la dernière goutte de mon sang, je resterai de vos Excellences le dévoué et amical serviteur.

Samuel Turkolly

Ober Auditor.²⁹

Écrit de ma main

à Astrakhan,

près de la mer Caspienne,

le 2 avril de l'an 1725.

Commentaires

La lettre de Sámuel Turkolly est parvenue à Szikszó au cours de l'année 1725 dans la besace du vieux Máté (Mathieu) Farkas, après un bon millier de verstes et nombre de péripéties ; et elle a été remise en main propre aux destinataires, ainsi que l'ancien esclave des "Têtes de chien" s'y était engagé.

étant spécialement adaptée à la navigation fluviale, il paraît raisonnable de penser que c'est plutôt d'elle dont il s'agit ici. Néanmoins, comme Turkolly part en mer en vue de livrer des combats navals, on peut se demander s'il ne s'agirait pas de la galéasse, qui est d'ordinaire équipée de canons de sabord.

²⁸ La Caspienne étant une mer fermée, elle ne connaît pas la houle ample et régulière de l'océan. Lorsque le vent souffle en tempête, les vagues y prennent très vite un aspect chaotique qui met en péril les bateaux les mieux grésés.

²⁹ *Auditor*, mot latin, est passé en russe par l'allemand. Il ne signifie pas "auditeur" comme nous l'entendons quand nous parlons d'un auditeur au Conseil d'État, et pas davantage quand il s'agit d'un élève libre d'une grande école. En Russie, il signifiait "juge militaire". L'Ober Auditor était celui dont la compétence s'étendait à un régiment. Il était chargé d'étudier les infractions aux règlements et de prononcer des arrêts sans appel au nom du commandant de son unité. Turkolly était donc juge réglementaire.

Par quels chemins secrets est-elle arrivée ensuite jusqu'à József Torkos, qui demeurait à Győr ? Nul ne le sait. Toujours est-il que Torkos, qui portait un vif intérêt au problème des origines de son peuple, en ayant eu connaissance d'une façon ou d'une autre, réussit à se la procurer. Il profita alors de ce que l'un de ses livres scolaires partait à l'imprimerie pour y ajouter en annexe le précieux document, bien convaincu que celui-ci ne manquerait pas d'exciter la curiosité de ses compatriotes. Ainsi, les confidences géographiques et ethnographiques que l'officier kouroutz émigré avait faites à ses amis purent-elles sortir de l'ombre après vingt-deux années de silence.

Cette première publication fit effectivement quelque bruit dans le milieu qui lui était tout naturellement le plus réceptif, celui des intellectuels protestants. On s'en passa bientôt des copies sous le manteau et le collège de Sárospatak, l'un des hauts lieux du calvinisme magyar, prit l'habitude de l'inscrire au programme de ses explications de textes historiques.

En 1827, Michel Vörösmarty, qui en avait eu un exemplaire entre les mains et qui déjà était célèbre, eut l'heureuse idée d'en faire le thème d'une œuvre littéraire. Soulevé d'enthousiasme à l'idée qu'avait existé dans le Caucase la ville de Madjar, ancienne capitale d'un royaume oublié, il écrivit un long poème épique intitulé *Magyarvár*, où s'exaltaient à la fois son imagination et son ardent patriotisme. Il ne pouvait faire aucun doute à ses yeux que l'antique cité à présent ruinée était forcément ce lieu quasi légendaire où s'était forgée jadis la nation hongroise.

D'autres éditions de la lettre de Turkolly suivirent bientôt, malheureusement pas toujours fidèles. Beaucoup d'inexactitudes se glissèrent dans certains textes publiés sans soin. Il y eut même des falsifications. Non seulement le texte original authentique ne fut pas toujours, loin s'en faut, scrupuleusement respecté, mais même le nom de l'auteur revêtit, sous la plume de commentateurs trop pressés, une demi-douzaine de formes différentes, jusqu'à en devenir méconnaissable. Le résultat de ce zèle excessif fut que certains savants en vinrent à nier l'existence de Turkolly et à parler de supercherie. Certes, l'écrivain Mór Jókai avait mis son immense talent au service de l'officier kouroutz en faisant de lui, rebaptisé Miska Turkoly, le personnage central de son roman des temps de Rákóczi *Szeretve mind a vérpadig* (L'amour jusqu'à l'échafaud). Le livre avait connu un beau succès et il est certain qu'il contribua à faire connaître dans le public hongrois le héros contesté. Mais il fallut toute l'autorité de Kálmán Thaly, historien de la guerre de Rákóczi, pour rétablir la vérité et prouver que cette lettre si discutée était bien l'œuvre de son signataire. Répondant en 1885 aux allégations de son collègue académicien Farkas Deák, selon lequel Turkolly était un "nom inventé" (*költött név*), et s'appuyant sur le registre d'inscription des élèves du collège de Sárospatak, il démontra que Turkolly avait bel et bien existé, même si l'on savait de lui fort peu de choses. De même, il démontra qu'il avait bien fait partie de l'armée kouroutze comme officier, et qu'il n'avait pas été le seul à mettre ensuite

son épée au service du tzar Pierre le Grand, puisqu'il avait eu comme compagnons d'exil en Russie d'autres officiers de Rákóczi tels qu'Ádám Máriássy, Farkas Draguly, János Cserey, par exemple.

En 1897, cent cinquante ans après la sortie de presse du livre de Torkos, la controverse n'en continuait pas moins, lorsque Bernát Munkácsi y mit un point final en procédant à une analyse philologique du texte incriminé qui ne laissait plus de place au doute. Il souligna d'abord que la ville de Soulak, citée par Turkolly, existe bien à l'extrême Nord du Daghestan, et que même s'il est vrai que l'on ne peut pas voir de là le mont Ararat, on aperçoit en revanche des sommets enneigés qui expliquent l'erreur de Turkolly. Il fit aussi remarquer que les noms des peuples Tatars mentionnés par l'auteur comportaient en finale les deux désinences plurielles caractéristiques du russe, à savoir *y* (ы), et *tsi* (ци). Quant aux observations ethnographiques elles étaient conformes à ce que l'on savait des peuples concernés et confirmaient donc l'authenticité du document. Par delà les curiosités "exotiques" comme les pratiques chamanistes des Finnois de la Volga ou le "sacrifice de Sati" chez les Indiens d'Astrakhan, il y a dans la lettre de Turkolly des points auxquels ses compatriotes ne pouvaient pas manquer d'être particulièrement sensibles, c'est-à-dire l'existence de villages hongrois en Crimée et les ruines de la ville de Madjar.

Sur le premier point, les discussions allaient bon train. Les uns pensaient qu'il s'agissait d'une tribu demeurée en Lébédie quand au IX^e siècle les Sept Tribus avaient gagné l'Etelköz puis les Carpathes et le bassin danubien. Les autres assuraient qu'il s'agissait de descendants d'habitants de la Hongrie enlevés en esclavage par les Mongols au XIII^e siècle. D'autres encore faisaient allusion à des événements du même ordre survenus plus récemment, pendant l'occupation de la Hongrie centrale par les Turcs.

Mais ce qui aiguillait encore bien plus leur curiosité, c'était cette mystérieuse ville de Madjar (en Hongrois : Madzsar) que d'aucuns – et Turkolly tout le premier – s'étaient empressés d'écrire Magyar, comme pour donner plus de crédit à la thèse hasardeuse qui aurait fait de cette cité disparue la capitale d'un antique royaume hongrois d'avant la Conquête. Se pouvait-il que la Hongrie ait existé avant le royaume de saint Étienne ? Était-ce là-bas, au pied du Caucase, que se trouvait la "patrie ancestrale" (*őshaza*) que tout le monde imaginait quelque part dans un Orient plus ou moins lointain et plus ou moins mythique ? Là où sans doute les Huns, "ancêtres des Hongrois", s'en étaient retournés après la mort d'Attila, au pays des Scythes ? L'époque où se situent les premières publications de la lettre de Turkolly, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et dans la première moitié du XIX^e, est singulièrement propice à la réception du message lancé d'Astrakhan comme on lancerait une bouteille à la mer. L'on y assiste à l'éclosion puis à l'épanouissement d'un mouvement de renaissance nationale qui va en s'amplifiant à mesure que passent les années. Sous l'effet des Lumières, de la "rénovation de la langue" (*nyelvújítás*), du romantisme littéraire,

mais aussi sous celui des bouleversements politiques nés de la Révolution française et des guerres napoléoniennes, les peuples longtemps asservis par les grands empires dynastiques sortent de leur assoupissement séculaire. En prenant mieux conscience de leur identité, les Hongrois s'interrogent sur eux-mêmes, sur leur unicité, et surtout sur leurs origines. Peu de temps après la parution du *Schediasma* de József Torkos, Incze József Dezsericzky (Desericius) a fait connaître pour la première fois dans son ouvrage *De initiis ac majoribus Hungarorum commentaria* la teneur du rapport fait au pape par le dominicain Julianus en 1237 sous le titre *De facto Hungariae magnae*, rapport qui montrait que des colonies hongroises avaient existé dans la région pré-ouraliennne, à hauteur de la Bielaïa et de l'Oufa. Des disputes ont eu lieu dans les années qui ont suivi avec l'historien György Pray jusqu'au moment où celui-ci a tenu compte des faits nouveaux dans ses *Annales veteres Hunnorum, Avarum et Hungarorum*. Bientôt après, les travaux de János Sajnovics puis de Sámuel Gyarmathi ont mis en avant une thèse révolutionnaire, celle d'une parenté possible du hongrois avec les langues finnoises et ob-ougriennes. Ces informations surprenantes n'ont pas toujours convaincu l'élite intellectuelle, attachée à la tradition hunno-scythe, mais elles n'en ont pas moins suscité bien des questions. Or, voilà qu'un ancien officier kouroutz passé au service de la Russie apprend à ses compatriotes qu'il y aurait eu dans le Caucase un mystérieux royaume "magyar", dont l'ancienne capitale porterait le nom. Une telle révélation ne pouvait manquer d'échauffer les esprits, d'enflammer les imaginations. Certes, Turkolly sans le vouloir expressément commettait un faux en assimilant purement et simplement le nom d'une ville tatare à celui de sa nation. Et quand bien même n'y aurait-il pas eu contrefaçon, comment prendre pour argent comptant que le nom des habitants était nécessairement le même que celui de la cité morte ? Il est très rare qu'un peuple porte le nom de sa capitale, même s'il en existe des exemples comme Koryo pour Corée, ou Mexico pour Mexique. Encore cela aurait-il supposé que les Hongrois de ces époques très reculées se fussent déjà appelés Magyars, ce qui est rien moins que vraisemblable.

Il n'en demeure pas moins que la lettre de Turkolly a eu pour effet de susciter l'intérêt des jeunes générations envers le problème des origines. Dans les collèges protestants de Debrecen, Sárospatak, Nagyenyed, par exemple, les élèves se sont passionnés pour ce document insolite qui faisait allusion à des faits historiques jusque là insoupçonnés, et ils en ont pris souvent des copies, au point qu'il en existe encore présentement douze dans les différentes collections de Hongrie et de Transylvanie. Les professeurs en discutaient avec eux, les uns et les autres laissant volontiers vagabonder leur fantaisie. Sámuel Hegedüs, qui enseignait à Nagyenyed, nous le dit expressément dans un article du *Pesti Hírlap* paru le 27 octobre 1842. « Il y avait parmi les jeunes beaucoup de discussions amicales au sujet de l'origine et de la parenté des Hongrois. Ils transcrivaient même à leur propre usage la lettre de Turkoli » (A' magyarok eredetéről és

atyafiságáról sok szíves vitatkozás volt az ifjuság közt. Turkoli... levelét még a' gyermekek is leírták magoknak..). Ainsi prenait corps chez eux l'idée que les Hongrois vivaient, ou avaient vécu, non loin de la mer Caspienne, en assez grand nombre pour avoir jadis constitué un État. Ils en concluaient pour la plupart que leurs ancêtres étaient donc venus de cette région et que très vraisemblablement le Caucase avait été le berceau de leur race. Ce qu'avait écrit le dominicain Julianus au XIII^e siècle paraissait se vérifier : des Hongrois avaient peuplé autrefois les larges vallées de la Kouma et du Terek, et ceux qu'il avait retrouvés ensuite plus au Nord, sur le territoire de l'actuelle Bachkirie, en étaient une tribu détachée. Des historiens aussi sérieux que l'évêque protestant Miklós Sinay, le conseiller gubernatorial de Transylvanie Mihály Kenderessy, ou l'écrivain György Aranka, de Marosvásárhely, initiateur de la « Société pour le développement et le perfectionnement de la langue hongroise » (*Magyar nyelvművelő társaság*), partageaient cette conviction, précisément en se référant aux dires de Sámuel Turkolly. Or, il n'est pas douteux que ce courant d'idées suscité par l'ancien officier kouroutz a eu par la suite pour conséquence d'amener des Hongrois à entreprendre un voyage aux sources supposées de leur peuple. Le premier à le faire fut Gergely Jaksics en 1804, mais il préféra finalement s'enfoncer en Sibérie jusqu'au Kamtchatka. Après lui, Mihály Balugyánszky visita de nombreuses régions de Russie, y compris le Nord-Est du Caucase ; mais il ne laissa pas d'écrits à leur sujet. En 1819, János Orlay se rendit au Caucase et visita le site de Madjar. Il en ramena des vocabulaires comparatifs très approximatifs d'où il crut pouvoir conclure à la filiation hongroise de certaines populations du massif. La même année, en novembre, c'est Alexandre Csoma de Kőrös qui se mit en route pour l'Orient. Des circonstances imprévisibles et notamment une épidémie de peste dans l'empire ottoman, le détournèrent rapidement de l'itinéraire initialement prévu. De toute façon, faute de pouvoir prétendre à un passeport impérial et royal, il lui fut impossible d'entrer dans l'empire russe et donc de songer à gagner les vallées de la Kouma et du Terek. En revanche, dix ans plus tard, Jean-Charles de Besse (Ógyallai Besse János), muni de recommandations et d'un passeport officiel, fut en mesure de se rendre dans les provinces méridionales de la Russie. Enthousiaste des comparaisons boiteuses et des étymologies fantaisistes, il n'eut pas plutôt atteint le Caucase qu'il crut voir partout des Hongrois ou des parents de ces derniers parmi les peuplades rencontrées. Il poussa ses démonstrations jusqu'à l'absurde, baptisant magyars les habitants de Kizlar, par exemple, en raison de la blancheur éblouissante de leurs maisons puisque, affirmait-il le plus sérieusement du monde, « les Magyars de nos jours continuent avec soin cette coutume de blanchir leurs maisons » (p. 150). Il était si fermement convaincu de se promener parmi des compatriotes qu'il ne se soucia même pas de nous expliquer comment « les Huns, dont les Magyars sont incontestablement une portion considérable » (p.15), sont venus jusque là. Pour lui la vallée de la Kouma était à l'évidence « la dernière patrie des Magyars », et

il ne doutait pas un instant de « l'ancienne domination des Magyars dans la partie septentrionale du Caucase » (p. 151). Son récit de voyage, publié en français à Paris en 1838 sous le titre *Voyage en Crimée, au Caucase... pour servir à l'histoire de Hongrie*, est un monument de naïveté en même temps qu'un défi aux lois les plus élémentaires de la linguistique. Malgré ses défauts, il n'a pas peu contribué à enraciner pour longtemps dans la tête de ses compatriotes la croyance en cette origine caucasienne qui aura la vie aussi dure que la parenté hunno-scythe. Nombreux seront ceux qui s'y accrocheront pour mieux nier et rejeter la parenté finno-ougrienne.

En 1844, János Jerney partit à son tour pour le Caucase, afin de visiter le pays qu'il imaginait être celui de ses ancêtres. Dans son esprit il ne s'agissait pas de vérifier s'il en était bien ainsi, car il y croyait absolument comme on croit en dieu ; mais seulement de confirmer et de conforter la thèse caucasienne à laquelle il avait adhéré. Il ne réussit pas toutefois à mener son entreprise à son terme en raison de l'état de guerre qui régnait alors en pays tcherkesse, et il dut se contenter d'explorer l'ancienne Lébédie, étape intermédiaire dans la migration des anciens Hongrois vers les Carpathes. Mais il écrivit son livre "Voyage en Orient de Jean Jerney dans le but de découvrir les anciens établissements des Hongrois" (*Jerney János keleti utazása a magyarok őshelyeinek kinyomozása végett*), publié à Pest en 1852, avec la certitude que le Caucase en était bel et bien le berceau.

Après ces pionniers, il y eut d'autres voyageurs que la lettre de Turkolly attira dans le Caucase. Pour la dernière décennie du XIX^e siècle, par exemple, on peut citer Mór Déchy, ou Jenő Zichy, car elle continua de susciter des polémiques longtemps encore ; au moins jusqu'à ce jour de 1942 où László Bendefy écrivit un véritable plaidoyer en faveur de l'origine caucasienne des Hongrois sous le titre "L'ancien pays des Hongrois dans le Caucase" (*A magyarság kaukásusi őshazája*), alors que d'aucuns pouvaient croire la querelle apaisée et la sentence définitivement rendue au bénéfice des finno-ougriens. Ce livre fortement documenté tendait pour la première fois à établir sur une base scientifique que des tribus hongroises, groupées autour de la ville de Madjar, étaient restées là-bas jusqu'en 1395, date à laquelle Tamerlan les avait détruites en ravageant le Qiptchaq, 160 ans avant la conquête russe. À lire certains auteurs contemporains, l'on a le sentiment que l'affaire n'est toujours pas classée et que certains Hongrois de cette fin du XX^e siècle rêvent toujours de leurs ancêtres venus du Caucase, comme aux plus beaux jours du romantisme "touranien". Il est surprenant de lire, par exemple, sous la plume d'un historien aussi sérieux et compétent que Ferenc Szilágyi, dans un livre paru en 1987, que selon lui « effectivement son nom (c'est-à-dire celui de la ville de Madjar) perpétuait le nom des Hongrois qui vécurent en ces lieux » (page 38 de *Kőrösi Csoma Sándor élete nyomában*).

Avec son orthographe défaillante, sa syntaxe hésitante, son style décousu et son manque de cohésion, la lettre de Turkolly laisse l'impression d'une sorte de monologue débité par l'auteur "à bâtons rompus", sans souci de liaison d'un sujet à un autre, au hasard d'une inspiration passablement chaotique, comme si les détails parfois curieux qu'il voulait révéler se bouscullaient dans sa mémoire et s'y carambolaient. Le fait qu'elle ait été brusquement interrompue par la venue d'un messenger lui enjoignant de rejoindre son unité ajoute encore à cette impression. Son contenu peut paraître de prime abord insignifiant aux yeux d'un lecteur d'aujourd'hui, et même risible, sinon grotesque, en plusieurs occasions ; il n'en a pas moins eu une influence considérable sur une partie de l'opinion hongroise, car il a jeté le trouble dans les esprits, posé des questions, suggéré des hypothèses, soulevé des espérances, ainsi que nous venons de le voir.

Pour cette raison, ce document d'un genre unique, qui ne laisse pas indifférent, méritait d'être porté, avec ses imperfections, à la connaissance des Français qui s'intéressent à la Hongrie, même s'ils ne partagent pas nécessairement le goût foncier de ses habitants pour l'histoire de leurs origines.

Bibliographie

La bibliographie relative à Sámuel Turkolly est uniquement hongroise. Elle est imprécise, lacunaire, contradictoire, souvent erronée. Il convient de ne la consulter qu'avec circonspection.

Torkos (József), 1747, *Schediasma geographico-historicum*, Győr.

Sándor (István), 1801, *Sokféle*, Győr, VII, 146.

Obernyik (László), 1821, *Tudományos gyűjtemény*, Pest, IV, 125.

Márki (Sándor), 1882, « Magyar írók Oroszországról », *Földrajzi közlemények*, Budapest, 353-354.

Jókai (Mór), 1882, *Szeretve mind a vérpadig*, Budapest.

Szinnyei (József), 1914, *Magyar írók élete és munkái*, Budapest, XIV, colonnes 576-577.

Szilágyi (Ferenc), 1977, *Így élt Kőrösi Csoma Sándor*, Budapest, 32.

Szilágyi (Ferenc), 1984, *Kőrösi Csoma Sándor levelesládája*, Budapest, 35-36 et 358-359.

Szilágyi (Ferenc), 1987, *Kőrösi Csoma Sándor élete nyomában*, Budapest, 31-41.

Szilágyi (Ferenc), 1992, *Bölcsőjét kereste a magyarnak*, Budapest, 34.

Balázs (Dénes), 1993, *Magyar utazók lexikona*, Budapest, 394.

Le Calloc'h (Bernard), 1997, « La ville de Madjar et le mythe d'une origine caucasienne des Hongrois », *Études Finno-Ougriennes*, 29, 167-197.

Soldats, colons et voyageurs français en Hongrie au XVIII^e siècle

En 1813, dans les colonnes du *Mercure Étranger*, János Batsányi écrit sous le pseudonyme de Jean Bérony les phrases suivantes. « Aussi longtemps que la France et l'Allemagne ont regardé la Hongrie comme le boulevard de la chrétienté, elles se sont intéressées à toutes les guerres et à tous les événements politiques de ce pays ; mais peu à peu elles le perdirent de vue et finirent par le regarder comme une province de l'Autriche. Depuis environ cinquante ans, les écrivains français n'en ont fait aucune mention, excepté Sacy, dans son Histoire générale de Hongrie. Mirabeau, dans sa Monarchie Prussienne, en parle d'une manière superficielle. Beaufort, dans son Grand Portefeuille politique, en dit des faussetés : Sané, dans son Tableau historique, topographique et moral des quatre parties du monde, en parle peu. Enfin, D'Alembert et Voltaire en font une mention honorable, sans entrer dans des détails particuliers. »¹

D'un certain point de vue, Batsányi doit avoir raison : la France a porté un intérêt particulier à la Hongrie à partir du XVI^e siècle jusqu'à la fin de l'insurrection de Rákóczi. Cet intérêt spécial peut être expliqué d'une part par les guerres menées contre l'Empire ottoman, d'autre part par les révoltes anti-habsbourgeoises, étant donné qu'elles servaient également d'une certaine manière les objectifs de la diplomatie française.² Cependant, le terrain d'activités continentales de la diplomatie française s'est brusquement réduit et cela devait naturellement affecter les relations franco-hongroises. Au centre de cette étude se trouve la question des modifications des relations franco-hongroises après la mort de Louis XIV – au cours du XVIII^e siècle.

Si on veut examiner la présence des Français à l'époque en question, il faut considérer trois facteurs : 1. L'histoire des experts militaires et colons français en Hongrie. 2. Les récits de voyages, mémoires, notes, rapports sur la Hongrie du XVIII^e siècle. 3. L'histoire des prisonniers de guerre français de l'époque des guerres révolutionnaires.

Au XVIII^e siècle, on rencontre encore bon nombre d'experts militaires qui sont venus encore à la fin du XVII^e siècle et ont participé aux luttes menées contre les Turcs. Par conséquent, dans la région sud-est de la Hongrie, on

¹ Batsányi János összes művei II (Œuvres complètes de János Batsányi, II), Budapest, 1960, 369.

² Béla Köpeczi, *Magyarok és franciák XIV. Lajostól a francia forradalomig* (Français et Hongrois de Louis XIV à la Révolution), Budapest, 1985, 373.

enregistre de nombreux noms de famille d'origine française chez les individus employés par l'armée impériale ou chez les officiers des Chambres. En tous cas, il n'est pas du tout étonnant que le premier plan de Szeged ait été dessiné par un officier français du nom de De la Croix Paitis. Dans la première moitié du XVIII^e siècle on peut aussi trouver deux Français, nommés Piliers et Serrière dans les commandements militaires de la forteresse de Szeged ; de nos jours leurs pierres tombales se trouvent dans l'église catholique de Bas-Szeged. Entre 1731 et 1733 la garnison de la ville de Szeged se compose des soldats du régiment de Lorraine.³

En ce qui concerne la population française de cette région, il faut dire qu'elle était beaucoup moins insignifiante qu'on le croyait : durant la première moitié du XVIII^e siècle des colons étrangers avaient été installés en Hongrie pour repeupler la terre déserte abandonnée par les Turcs après cent cinquante ans de domination aux conséquences économiques en particulier, et parmi eux, un bon nombre de Français s'installèrent dans la région sud-est du royaume de Hongrie⁴ ; notamment dans le "Bánát".⁵

L'existence d'une population française dans le Banat est assez bien connue. Il s'agit des descendants d'anciens colons français transplantés en masse d'Alsace et de Lorraine, du grand-duché de Luxembourg et d'autres provinces françaises au cours du XVIII^e siècle. La colonisation des Français dans cette région lointaine de l'empire d'Autriche s'est faite en deux étapes : colonisations effectuées par l'empereur Charles VI d'Autriche entre 1717 et 1734, et colonisations reprises sous Marie-Thérèse et achevées par son successeur Joseph II, de 1763 à 1790. Les premières colonisations font partie de l'ensemble des mesures administratives prises par le comte Florimond-Claude de Mercy (1666-1734), premier gouverneur civil et militaire du Banat, qui était issu d'une ancienne famille de la noblesse bavarroise. Il avait organisé l'assèchement des marais, l'agriculture (vignobles, pêches de vignes, sériciculture), l'activité industrielle (soierie, moulin à papier) de cette région.⁶ Leur mémoire est aussi conservée par un petit village, nommée

³ László Palásti, *Francia családnevek Szegeden a XVIII. században* (Les patronymes français de Szeged au cours du XVIII^e siècle), Szeged, 1959, 43.

⁴ *Ibid.* 44-45. Ainsi dans le registre des baptêmes de la paroisse de Szeged on note 22 noms français entre 1713 et 1750, et 21 entre 1750 et 1775.

⁵ Du point de vue géographique, le nom de *Bánát* désigne une région de 38 526 km², comprise entre les fleuves Maros au nord, la Tisza à l'ouest, le Danube au sud, et les versants sud des Alpes de Transylvanie à l'est. Elek Fényes, *Magyarország leírása* (Description de la Hongrie), Pest, 1847, 332, 342 ; Gyula Kristó (red.), *Korai magyar történeti lexikon* (Histoire de la Hongrie ancienne), Budapest, 1994, 78.

⁶ Lajos Baróti, *Adattár Délmagyarország XVIII. századi történetéhez I.* (Documents sur l'histoire de Basse Hongrie au cours du XVIII^e siècle, t. I), Temesvár, 1893, 7, Mihály Horváth, *Magyarország története VII.* (Histoire de la Hongrie, t. VII), Budapest, Franklin, 1873, 158.

Mercyfalva (Kárány, Merczifalva, Merczyfalva, Merczidorf, Cărani, aujourd'hui Caranie, en Roumanie).⁷ D'après la description fidèle de Peter Schiff, le sol de cette région était en général marécageux, particulièrement aux endroits situés sur les rivières Tisza et Maros. Les conditions hygiéniques étaient déterminées par les bourniers, fondrières, marais, lacs et rivières indomptés, mais les colons ont surmonté les difficultés, dans des conditions même particulièrement défavorables : « C'est ainsi que la terre du Banat, devenue inculte sous la longue domination turque, durant plus de 150 ans, fut remise en culture et devint un véritable grenier. »⁸

Les conditions malsaines de cette région sont également décrites par un rapport français de l'époque. Selon l'auteur inconnu de *Notes sur le Banat, l'Esclavonie et de la Hongrie*, daté d'avant 1778, Temesvár, la capitale du Banat « est une place très forte, mais sa situation au milieu des marais la rend malsaine, surtout en été, et y occasionne beaucoup de fièvres qui désolent tout la plaine du Bannas... On a déjà commencé à drainer avec succès plusieurs de ces marais, mais jusqu'à ce qu'on ait des forêts, on est obligé d'en conserver une partie en faveur des roseaux qu'ils produisent et qui sont la seule ressource des habitants pour se chauffer et faire la cuisine. »⁹ L'auteur du rapport n'oublie pas de préciser que « le Bannas est presque tout peuplé d'étrangers, et on les y reçoit tous avec empressement, surtout les Allemands qu'on établit sur les bords du Danube où l'on forme actuellement une garde frontalière composée d'un régiment d'infanterie et d'un de hussards. »¹⁰

Le descripteur nous donne une image vivante et précise des difficultés quotidiennes des colons. « L'Impératrice donne à chacun en arrivant une habitation, quatre chevaux, les charrues et ustensiles de l'agriculture et du ménage nécessaires avec une certaine quantité de bétail et du terrain pour le cultiver. On compte que chaque famille établie revient à 400 florins et jusqu'à ce qu'ils le soient, on leurs donne par jour 6 kreutzer pour les personnes faites et 3 pour les enfants. Mais ceux qui sont chargés de ce soin ne s'en acquittent pas avec toute la fidélité requise et ces nouveaux colons se plaignent qu'on n'a pas observés beaucoup près les promesses qu'on leurs avait faites. Néanmoins ils ne peuvent pas quitter leur nouvelle patrie sous peine de mort. Ils sont enrégimentés, disciplinés, exercés comme les Sclavons. Ils paient de plus qu'eux annuellement

⁷ Mihály Gyalay, *Magyar igazgatástörténeti helynévlexikon* (Encyclopédie des noms de localités dans l'histoire de l'administration hongroise), Budapest, 1989, 636.

⁸ László Palásti, *Souvenirs de la présence lorraine au Banat*, Nancy, Le Pays lorrain, 1991, n° 2, 143.

⁹ « Notes sur le Banat, l'Esclavonie et la Hongrie », *Notes et rapports français sur la Hongrie au XVIII^e siècle*. Recueil de documents, avec une introduction de Károly Kecskeméti, Bruxelles, 1963, par la suite *Notes et rapports*... 45.

¹⁰ *Ibid.* 45.

4 florins par tête pour leurs armes, et tant par pièce de bétail qu'ils ont au delà du nombre de bétail qu'on leurs a accordé. »¹¹

À propos de la première statistique démographique de cette région il faut remarquer que les descendants des anciens colons français ont été considérés comme "Souabes,"¹² et comptés comme tels. Leur nombre d'après le premier recensement fait en 1770 par le gouverneur comte de Clary, s'élève à 42 201.¹³

À la fin du XVIII^e siècle les colons français ont leurs écoles françaises, et leur langue maternelle s'est maintenue aussi dans les églises. Les instituteurs de Nagyősz (précédemment nommé Triebswetter, Treisbszvetter, Trübsetter, Trübswetter ; aujourd'hui connu sous le nom Tomnatic, en Roumanie)¹⁴ par exemple, sont des Français jusqu'en 1806.¹⁵ Les enfants des colons ont des manuels scolaires en langue française, mais dans le Banat, comme partout, les seuls livres scolaires étaient les catéchismes. C'est le chanoine Jean Baptiste Róka,¹⁶ l'un des premiers curés de Mercyfalva, qui a demandé en 1770 à l'administration provinciale des livres français pour les écoliers dudit village, et trois ans plus tard il a lui-même entrepris de publier à ses frais un catéchisme français, tiré à mille exemplaires. Le révérend père Róka a écrit un autre livre aussi sous le titre *A. B. C. françois ou l'instruction pour les petits enfants*. En 1773 était publié à Temesvár (Temeswar, Temeschwar, Temesburg, aujourd'hui Timișoara en Roumanie)¹⁷ le premier livre scolaire français admis dans les écoles des trois communes sœurs françaises St. Hubert, Charleville et Seultour, le Catéchisme du Père Canise. En voici le titre : « *Méthode généralement utile et*

¹¹ *Ibid.* 46.

¹² On appelle habituellement "Souabes" les Allemands de cette région, bien que peu d'entre eux soient d'origine souabe, et ces derniers eux-mêmes, à vrai dire, sont Français et Italiens d'origine. István, *Az Austriai Birodalomnak statistikai, geographiai és históriai leírása* (La description statistique, géographique et historique de l'Empire d'Autriche), Buda, 1829, 60-62.

¹³ Emile Botiș, *Recherche sur la population française du Banat*, Timișoara, 1946, 17.

¹⁴ Mihály Gyalay, *op.cit.* 665.

¹⁵ Emile Botiș, *op.cit.* 23.

¹⁶ À propos de l'origine de ce Jean Baptiste Róka et de son patronyme, Emile Botiș écrit : « En ce qui concerne la personnalité du Père Roka, nous remarquerons... qu'il s'agit d'un Français de Lorraine (originaire de Dorsweiler). Il paraît certain que son nom a subi une déformation par magyarisation : Roka écrit aussi Róka, en hongrois – Renard. D'autre part le nom magyarisé Roka peut également dériver de Roques. » (Émile Botiș, *op.cit.* 25) László Palásti attire notre attention sur l'erreur de Botiș sur l'origine du chanoine Róka et de son nom de famille. Ce n'est pas à Dorsweiler, mais à Győr (Raab) en Hongrie que le chanoine Róka est né, comme en témoigne la légende d'une gravure sur cuivre représentant le chanoine Róka : « Joannes Róka S.S. Theol. Doctor Cath. Eccl. Bosnensis Canonicus natus Arrabonae VII. Idus Ianuari MDCCXXVII. » László Palásti, « Erreurs sur l'identité de certains patronymes français du Banat », *Nouvelle Revue d'Onomastique*, n° 15-16, 1990, 108.

¹⁷ Mihály Gyalay, *op.cit.* 816.

*nécessaire pour instruire et examiner les enfants et les jeunes gens par demandes et réponses sur le petit Catéchisme du Père Canisse de la Compagnie de Jésus : Traduit de l'Exemplaire allemand ci-devant imprimé par ordre de son Eminence le Cardinal de Kollonitz, Archevêque de Vienne, par Jean Lamboy, Temeswar, chez Math. Joseph Heimerl Imprimeur de l'Administration ».*¹⁸

Les colons français ont eu pendant assez longtemps des curés français. Ainsi à Nagyösz on peut trouver en 1771, le révérend Père Leclercq, originaire de Bastogne (Luxembourg) nommé titulaire de ladite paroisse. Károlyliget, (Charleville, Kis-oroszi, Klein-oroszi, Sarlevil, Sarjlevil, aujourd'hui Banatsko Veliko Selo en Yougoslavie),¹⁹ nouveau village fondé en 1771, jusqu' à 1824 a eu des prêtres français, notamment jusqu'en 1824, Pierre François Leclercq (1773), Pierre Frank (1779-1782), François Xavier Plesingh de Pernthal (1782-1789), et Joseph Eustache (1789-1824). Peu à peu les cantiques et les sermons français disparaîtront, et les catéchismes français deviendront de plus en plus rares.²⁰

On peut encore constater l'arrivée de colons français à la fin du XVIII^e siècle. Au début de 1791, un voyageur français écrit : « Près de Témesswar j'ai rencontré une famille française, trois hommes, deux femmes et deux enfants. Ils étaient venus de Nancy par le Danube en partie, et de Vienne jusqu'à cette extrémité de la Hongrie comme ils avaient pu, s'expliquant sans savoir un mot d'allemand, portant alternativement leurs petits enfants, dont la fraîcheur était aussi étonnante après une route pareille, que les soins qu'on avait d'eux étaient touchants. Ces bonnes gens alloient rejoindre des parents établis dans un de ces villages de Hongrie que l'empereur François I^{er} avait peuplés de Lorrains. Il y en a plusieurs dans le Bannat ; d'autres où on parle allemand, esclavon. »²¹

Les colons français se sont assimilés peu à peu au cours du XIX^e siècle ; pourtant en 1840, 5 691 se disent encore français.²² En ce qui concerne l'histoire de cette population "perdue" nous citerons deux articles. Dans le Dictionnaire géographique de la Hongrie publiée en 1851 par Elek Fényes, nous trouvons la description suivante sous le nom de Charleville : « village français dans le comitat de Torontál à une heure du sud de Komlós. La population se compose de 640 catholiques et de 24 orthodoxes. Le village constitue une seule paroisse possédant

¹⁸ Émile Botiš, *op.cit.* 23-25.

¹⁹ Mihály Gyalay, *op.cit.* 546.

²⁰ Émile Botiš, *op.cit.* 27-28.

²¹ Charles Marie d'Irrumberry, comte de Salaberry, *Voyage à Constantinople en Italie, aux îles de l'Archipel, par l'Allemagne et la Hongrie*, de l'imprimerie de Crapelet, Paris, chez Maradan, Libraire, rue Pavée-André-des-Arts, n° 16. [1799], par la suite *Voyage à Constantinople...* 84-85.

²² Elek Fényes, *op.cit.* 25.

une église. Les terres du village sont d'une excellente qualité et les habitants sont de bons agriculteurs. Le village est connu par son beurre de qualité. »²³ Dans un autre lexique, publié en 1895, on peut lire au sujet de cette colonie, sous le nom Károlyliget (Charleville). « Petit village dans le comitat de Torontál (arrondissement de Zombolya). Population : 828 Allemands (1891). Au siècle dernier, le village a été peuplé de Français qui ont perdu de nos jours leur identité originelle. »²⁴

Enfin notons encore quelques livres anciens, qui ont été utilisés par les colons français. Voici les titres de quelques-uns :

1. *L'Ange Conducteur dans la Dévotion Chrétienne réduit en pratique en faveur des âmes dévotes avec l'Instruction des riches indulgences, dont jouissent les personnes enrôlées dans la Confrérie de l'Ange Gardien*, Nouvelle Edition Revue, corrigée et accommodée au nouveau et meilleur style où l'on ne trouve point de vieux mots, et enrichie de quelques tailles douces ; À Cologne ; chez Guillaume Metternich, Marchand-Libraire au Grifon, L'an MDCCXIX, Avec permission des Supérieurs ;

2. *Catechisme du Diocèse De Toul* Imprimé par l'Ordre de Monseigneur l'Illustrissime Evêque Comte de Toul, Prince de S. Empire, A Toul, chez Joseph Carez, Seul Imprimeur de ladite Ville & de Monseigneur l'Evêque, Avec Privilège du Roi ;

3. *Introductions Chrétiennes pour les jeunes gens, Utiles à toutes de personnes mêlées de plusieurs traits d'Histoires & d'Exemples édifiants*, Corrigés par l'ordre de Monseigneur l'Illustrissime & Révérendissime Claude Drouas Evêque, Comte de Toul, Prince de Saint Empire & à l'usage de son Diocese, A Epinal, chez Claude-Anselme Dumoulin, Imprimeur-Libraire du Collège, MDCCCLXII, Avec Approbation et Privilège du Roi ;

4. *Cantiques spirituels traduits de l'allemand en français à l'usage des colons Lorrains dans le Banat de Temeswar*, Pest, 1786.²⁵

En ce qui concerne la Hongrie du XVIII^e siècle, vue par des Français, on peut indiquer trois types de sources. D'une part nous présentons les notes et les rapports français sur la Hongrie au XVIII^e siècle, d'autre part nous voulons attirer l'attention sur les lettres de Charles Marie d'Yrumbery de Salaberry, et enfin il faut citer le témoignage des prisonniers de guerre français sur leur vie quotidienne dans le royaume de Hongrie.

²³ Elek Fényes, *Magyarország geográfiai szótára I.* (Dictionnaire géographique de la Hongrie, t. I), Pest, 1851, 191.

²⁴ *A Pallas nagy Lexikona X* (Encyclopédie Pallas, t. X), Budapest, 1895, 212.

²⁵ Émile Botiš, *op.cit.*, 28-29.

Il y a plus de trente ans, en 1963, sous la direction de Károly Kecskeméti, l'Institut Imre Nagy de Sciences Politiques de Bruxelles avait publié un recueil français sur la Hongrie du XVIII^e siècle, tout particulièrement le règne de Marie-Thérèse et de Joseph II.²⁶ Voilà la table des matières de ce recueil "oublié" : 1. Détails historiques sur le Royaume de Hongrie (1717) ; 2. Idée de la Hongrie ou mémoire sur la situation (non daté, postérieur à 1745) ; 3. Etat actuel des affaires de Hongrie (1755) ; 4. Des mines de la Basse-Hongrie (1772/73) ; 5. Notes sur le Banat, l'Esclavonie et la Hongrie (avant 1778) ; 6. Description Littorale de l'étendue de l'Impératrice sur la Mer Adriatique (1760) ; 7. Précis de ce qui est relatif aux lois et au gouvernement du Royaume de Hongrie (1785).

Ce recueil décrit l'histoire de la Hongrie de la chute de François Rákóczi au réveil national hongrois. L'auteur du premier rapport (*Détails historiques sur le Royaume de Hongrie, Vienne, le 12 mars, 1717*) est sans doute un Français, qui analyse les causes de l'insurrection marquée par le nom du prince François Rákóczi. Ces "détails" soulignent la responsabilité de la maison d'Autriche, parce que l'empereur Léopold veut éteindre radicalement les principaux privilèges de la noblesse hongroise.²⁷

Les autres témoignages sont plus nuancés que le texte mentionné ci-dessus. Le rapport publié sous le titre *Idée de la Hongrie ou mémoire sur la situation de ce pays* se compose de deux parties. La première partie est une description des relations géographiques, économiques et politiques de la Hongrie. Selon l'auteur de ce rapport « il n'y a peut-être pas de royaume plus pauvre en Europe et j'ose assurer qu'il n'y en a point de plus propre à devenir riche. Il produit de tout avec abondance, sa situation pour le commerce est belle. Le Danube le traverse dans toute sa longueur, et dans sa largeur il est occupé par quatre grosses rivières navigables presque à leur source ; l'air en général y est sain et rien n'est plus aisé que de le purifier dans les lieux où il ne l'est pas ; quelques canaux qui ne seroient point fort chers feroient écouler les eaux qui croupissent dans ses plaines immenses dont les éxhalaisons infectent l'air. Ainsi il serait très facile de le rendre peuplé et conséquemment d'en faire un des plus beaux pays du monde... »²⁸

La deuxième partie relate un voyage en Hongrie de Vienne jusqu'à Bártfa. Cette deuxième partie, le récit de voyage du marquis de l'Hôpital, ambassadeur de France en Russie, nous donne un tableau réaliste et précis de l'état de la Hongrie au milieu du XVIII^e siècle. Selon cette description « Bude, quoique capitale de la Hongrie, ne peut pas s'appeler une ville ; ce sont des maisons bâties

²⁶ *Notes et rapports...*

²⁷ *Ibid.* 16-23.

²⁸ *Ibid.* 24.

sans ordre, qui n'ont pas d'enceinte de muraille ; on y voit le reste d'une mosquée et des bains très renommés ; le Palais des anciens Rois de Hongrie est dans la citadelle. De dessus le Danube, il paroist très beau et la citadelle en fort bon état. Entre la ville et la citadelle, il y a une colonie racine²⁹ établie depuis plus de cent ans et aussi détestée que le premier jour ; on tire de son territoire un des meilleurs vins de la Hongrie, il est connu à Vienne sous le nom de Razelsdorf. »³⁰

L'un des plus intéressants rapports intitulé *Notes sur le Banat, l'Esclavonie et la Hongrie* nous donne un tableau authentique du repeuplement du Banat. D'une part nous savons que l'auteur a des informations précises concernant le problème du repeuplement (voir ci-dessous).

D'autre part, en ce qui concerne la possibilité future de cultiver cette région, l'auteur remarque : « le Bannas a de belles prairies, d'excellents pâturages, des vignobles excellents, des bains et des herbes salutaires dans les montagnes, un climat très doux et tempéré, des rivières très poissonneuses qui l'entourent de tout part, et il ne /me ?/ paroist qu'il ne lui manque pour un commerce très avantageux que des débouchés et une meilleure administration. »³¹ Ce rapport relate précisément les problèmes de la vie quotidienne des habitants de cette région. C'est à dire que l'accroissement du commerce est entravé par l'insuffisance du marché, ainsi le cultivateur est désespéré, il ne travaille plus que pour lui, ne cultive plus que ce qui lui est absolument nécessaire.³²

Pour terminer cette partie de notre étude, nous voulions attirer l'attention sur l'ouvrage oublié de Charles-Marie d'Irumberry, comte de Salaberry. Il s'agit d'un homme politique, né en 1766 à Paris, mort le 7 juillet 1847 à Fossé près de Blois. Sa famille était ancienne et originaire de la Navarre ; son père, président à la chambre des comptes, est mort sur l'échafaud en 1794. Le jeune Salaberry émigra en 1790, et fit un assez long séjour en Turquie, rejoignit l'armée de Condé, puis se joignit aux troupes royalistes de Vendée, où il commanda une compagnie de cavalerie. Après le coup d'État de Bonaparte, il se retira dans son domaine de Fossé, s'y occupa de lettres et d'agriculture, et resta sous surveillance jusqu'à la chute de Napoléon.³³ À partir de 1815, il siégea à la Chambre des Députés où il représenta son département, le Loir-et-Cher. Après la révolution de Juillet, il

²⁹ Le quartier habité par les Serbes (Races), installés à Bude, après la reprise de la ville en 1686, s'appelle de nos jours Tabán.

³⁰ *Notes et rapports...* 31.

³¹ *Ibid.* 46.

³² *Ibid.* 46.

³³ Henri du Vergier, comte de La Rochejaquelein (1772-1794), ancien membre de la garde du roi, célèbre chef royaliste vendéen.

vécut tout à fait à l'écart de la scène politique. Il n'a pas été seulement un homme politique, mais aussi un Français lettré encore qui publia en 1799 à Paris, sans nom d'auteur, un *Voyage à Constantinople, en Italie et aux îles de l'Archipel*,³⁴ par l'Allemagne et la Hongrie.³⁵

Cet ouvrage, écrit sous forme épistolaire, se compose de soixante lettres, dont six (les lettres XV-XX) sont des témoignages sur la Hongrie. Presbourg, la ville des diètes de la noblesse hongroise, est présentée par la lettre cinquième, et dans sa lettre sixième, Salaberry décrit précisément la situation géographique de la Hongrie et présente la politique de l'empereur Joseph II. À son avis, les Hongrois prennent en naissant les inclinations et les opinions qui les distinguent au moral, comme leurs traits et leurs habits au physique,³⁶ c'est pourquoi « le plus grand tort de Joseph II est de n'avoir pas su composer avec le caractère des Hongrois. La plupart des changemens qu'il vouloit introduire chez eux étaient salutaires ; mais il fait comme ces médecins durs qui, sans ménagement pour un malade et comptant sur l'efficacité de leurs remèdes, les font prendre avec une violence qui en détruit l'effet. Il n'a retiré de ses bonnes intentions que l'exécration d'un peuple aussi extrême dans ses haines que dans son amour. Ils ne l'appellent que le tyran ou Joseph II, qui se disoit roi de Hongrie... Il faisoit le roi d'une manière encore moins constitutionnelle. Un des privilèges auxquels on pourroit dire que les Hongrois tiennent le plus, ils n'étaient pas également jaloux des uns et des autres, c'est celui de s'imposer eux-mêmes. Joseph II. sans les consulter autrement, leur envoyoit demander une contribution telle qu'il la vouloit » – écrit Salaberry l'année de la mort de Joseph II.³⁷

La forme du gouvernement de Hongrie est décrite par la lettre dix-septième, et les trois autres lettres présentent la partie centrale du royaume de Hongrie et le Banat. Selon l'auteur, de Bude à Temesvár, il n'y a de remarquable que la monotonie des plaines, l'ennui et la laideur des chemins qui souvent ne permettaient pas d'aller à pied, mais Salaberry n'oublie pas de remarquer : « il ne faut pas juger de la Hongrie par ce que je dis de la partie que j'ai traversée ; c'est

³⁴ Archipel : partie de la Méditerranée orientale, parsemée d'îles entre les péninsules des Balkans et d'Anatolie. C'est la mer Égée des Anciens.

³⁵ *Biographie universelle*, t. LXXX, Paris, L.-G. Michaud, 1847, 437-739 ; *Nouvelle biographie générale*, t. XLIII, Paris, Firmin Didot Frères, 1864, 163-165 ; Jean Humbert, « La Hongrie du XVIII^e siècle, vue par des voyageurs », *Nouvelle Revue de Hongrie*, septembre, 1938, 234-240. Jean Humbert ne mentionne pas que l'auteur du *Voyage à Constantinople*... s'appelle Charles-Marie d'Irumberry, comte de Salaberry.

³⁶ *Voyage à Constantinople*... 68.

³⁷ *Ibid.* 69-70.

la partie centrale, et les mieux cultivées sont le côté de la Transilvanie, et celui qui a pour voisine la Croatie. »³⁸

Cet écrit de Salaberry est quelquefois une lecture particulièrement joyeuse. En voici quelques lignes : « après Témesswar, on trouve Ragosh. C'est la première couchée. Le pays est bien boisé. On y cultive avec succès le blé de Turquie et le tabac. Le changement de mœurs et d'habillements devient extrêmement sensible. Le premier village qu'on rencontre est grec. Les femmes y sont plus agréables que les Hongroises. Elles ont un mouchoir de couleur sur la tête, en forme de turban ; vont nu-jambes avec des petits jupons extrêmement courts. Cet endroit-là est très joli et très peuplé. On n'y regrette ni les crottes de la Hongrie, ni les bottes qui sont à toutes jambes d'hommes, de femmes et d'enfants. »³⁹

Si l'on voulait trouver une page spéciale et particulièrement intéressante dans l'histoire des relations franco-hongroises, ce serait assurément l'histoire des premiers prisonniers de guerre de la Révolution en Hongrie. À cette époque, environ 1000 officiers et 10.000 sous-officiers et simples soldats français avaient été transportés vers le Royaume de Hongrie. Les sources en question permettent de compléter nos connaissances dans le domaine de l'histoire militaire aussi bien que de présenter la vie quotidienne des prisonniers français d'après leurs mémoires, d'étudier leurs relations avec la population hongroise et les autorités civiles.

Quoique la guerre ait été déclarée à l'Autriche le 20 avril 1792, la problématique des premiers prisonniers de guerre apparaît seulement un an après, en 1793. À la suite du changement de Dumouriez, l'armée de la Coalition s'engage dans une guerre de forteresses. Cobourg commence l'invasion du Nord. Il dispose de plus de cent mille hommes : 45 000 Autrichiens, 13 000 Anglais commandés par York, 12 000 Hanovriens, 8 000 Hessois, 15 000 Hollandais, 8 000 Prussiens. Avec une extrême lenteur, il se dirige sur la ligne Condé-Valenciennes-Le Quesnoy.

Désormais le nombre des prisonniers français augmente de jour en jour. Mais il fallait se rendre compte de ce que ces soldats n'étaient plus de simples mercenaires au moment de la prise de Condé-Valenciennes-Le Quesnoy, mais de vrais patriotes, révolutionnaires et même agitateur ; des messagers de la Liberté-Égalité-Fraternité de la Révolution.

La force de la nation et le défi d'une guerre idéologique choquent la vieille Europe. Il est évident que ces soldats ne sont plus des recrues de l'armée royale et que leurs officiers ne sont plus les représentants de la noblesse, faciles à

³⁸ *Ibid.* 85.

³⁹ *Ibid.* 87-88.

reconvertir et prêts à changer de camp. Ainsi, le problème des prisonniers de guerre deviendra en même temps un problème politique de première importance. Pour le résoudre, la vieille Europe invente le prototype du camp de prisonniers isolés, placé loin du pays d'origine et facile à surveiller, et qui peut accueillir un grand nombre de prisonniers. Pour le commandement militaire autrichien, les forteresses du sud-est de la Hongrie, qui ont perdu beaucoup de leur importance stratégique avec la décadence de l'empire Turc, offrent une solution idéale comme lieu de détention. L'itinéraire du transport était le suivant : du champ de bataille, les prisonniers étaient conduits à Kintzbourg, ensuite, par voie fluviale (sur le Danube, la Drave, la Theiss) ils étaient transportés dans cette région lointaine, où les travaux préparatoires avaient déjà été entrepris pour assurer leur accueil, depuis le mois d'août. En effet, on s'est mis à rénover les casernes, on a recensé leur capacité d'accueil. Malgré tout cela, leur installation, les problèmes sanitaires et les inconvénients politiques, ont causé de sérieux problèmes aux autorités militaires.⁴⁰

L'intensité de l'activité militaire révéla rapidement l'insuffisance des plans d'installation. Par exemple, le Conseil de Guerre Suprême prévoyait l'installation de quatre mille prisonniers français à partir de l'été 1793, mais les rapports parlent de plus de sept mille, et en octobre ils avançaient un chiffre beaucoup plus élevé encore, onze mille prisonniers. Il fallut donc modifier le plan établi, et ajouter aux lieux de détention fortifiés du sud-est de la Hongrie (Szeged, Temesvár, Arad, Pétervárad, Eszék etc.) d'autres régions, comme la Transylvanie (Fogaras, Gyulafehérvár, Medgyes, Nagyszeben etc.), quelques forteresses du nord-ouest (Győr, Pozsony etc.) une forteresse subcarpatique (Munkács) et même celles de Pest et Buda, au centre du pays. De plus, sous la pression d'une multitude inattendue de prisonniers – et malgré la volonté expresse de l'empereur François – ils étaient également installés en Styrie et en Basse-Autriche.⁴¹

Deux facteurs ont défini principalement la situation des prisonniers : leurs conditions sanitaires d'abord, et leur hygiène mentale, ensuite ; c'est-à-dire le fait qu'ils avaient été "contaminés" politiquement, par conséquent, ils étaient considérés comme des éléments dangereux en Hongrie.

La mortalité des transports s'élevait de 15 à 20 %. Le scorbut, la diarrhée, la dysenterie, la fièvre des blessés avaient leur victimes. Avec l'arrivée du mauvais temps, le nombre des malades ne cessait d'augmenter : n'oublions pas que la majorité des prisonniers de guerre est arrivée en Hongrie à la fin de l'automne, et

⁴⁰ Zoltán Barcsay-Amant, *A francia forradalmi háborúk hadifoglyai Magyarországon, idetelepülésük első esztendejében. 1793* (Les prisonniers de guerre de la Révolution française en Hongrie. La première année de leur établissement, 1793), Budapest, 1934, 26-63.

⁴¹ Jean-Paul Bertaud, *La vie quotidienne des soldats de la Révolution 1789-1799*. Paris, Hachette, 1985, 258-263.

que l'hiver faisait geler les rivières : ils devaient faire le reste du chemin à pied. Du point de vue de leur condition physique les rapports militaires distinguaient trois niveaux : ceux qui étaient en bonne santé, ensuite les transportables, enfin ceux qu'on devait hospitaliser le plus rapidement possible. Ces derniers pouvaient rester dans les hôpitaux militaires de Presbourg et de Pest. Des feux et de la fumée témoignèrent souvent du passage des prisonniers français et de la peur de la population locale d'une épidémie.⁴²

Les mémoires nous permettent de reconstituer l'itinéraire du transport aussi bien que la vie quotidienne des prisonniers français. Dans la présente étude, je me suis appuyé sur deux mémoires : ceux du général Dellard ont été rédigés juste après événements, mais le manuscrit en a été perdu pendant la campagne de Russie en 1812. Il les a reconstitués par la suite, mais ce nouveau manuscrit n'a été que partiellement retrouvé. La partie qui a été publiée apporte une contribution intéressante à l'histoire des premiers prisonniers de guerre de la Révolution française. Nous avons également retrouvé un autre manuscrit quasiment oublié : celui du *Manifeste* du capitaine Joseph Hautière, écrit en 1796, à son retour de Hongrie, dans un style peut-être trop souvent déclamatoire et très proche de la langue parlée, mais qui présente tout de même une authenticité remarquable, et contient des renseignements précieux. Leurs impressions, leurs expériences semblent être déterminées avant tout par des péripéties et par les souffrances du transport qui les menait vers la Hongrie.

Le premier mémorialiste, le général Dellard commençait son voyage involontaire et forcé à Cologne, ensuite, en arrivant au bord du Danube il continua par voie fluviale, avec d'autres prisonniers français, sur des radeaux de bois : « Nous faisons par jour de vingt à trente lieues – écrit-il. Il fallait conséquemment se pourvoir de vivres dans les endroits où nous couchions sur les bords du fleuve. Un bateau qu'on appelait l'Infirmier nous suivait, portant les malades du convoi. Malheur à celui qui y mettait les pieds, il était à l'instant frappé d'une espèce de peste qui l'envoyait bientôt au tombeau. Tous les soirs, on en retirait les cadavres de malheureux qui avaient succombé à cette affreuse épidémie et on les enterrait sur le bord de l'eau. Il n'était pas rare d'en voir jeter encore vivants dans les fosses mortuaires, creusées par les prisonniers eux-mêmes, sous la surveillance de notre escorte... En passant sous Vienne, un grand nombre de malades qui avaient jusqu'alors évité d'aller à l'Infirmier, demandèrent à entrer à l'hôpital. Cette grâce leur fut refusée... »⁴³

⁴² Zoltán Barcsay-Amant, *op.cit.*, 70-78.

⁴³ Baron François Dellard, *Mémoires militaires sur les guerres de la République et de l'Empire*, Paris, Librairie Illustrée, 1882, 41.

Après cette traversée dramatique et pleine de souffrances, les conditions de vie de Dellard se sont améliorées lorsqu'il est arrivé dans un camp de prisonniers à Djakovo, à la frontière de la Turquie ; là, 300 officiers vivaient dans un ancien camp militaire : « Le local qu'ils occupaient avait jadis servi d'infirmerie à la cavalerie autrichienne dans la dernière guerre contre la Turquie. Les officiers français étaient par chambrées et vivaient à l'ordinaire comme des soldats. Cet arrangement était le seul qui nous convint, vu la modicité de notre paye et l'impossibilité de vivre isolément. Des soldats français qu'on nous avait permis de retirer des casernes de Temeswar, place située dans notre voisinage et où ils mouraient comme des mouches, allaient nous chercher des provisions dans le bourg voisin et nous servaient en même temps de Cuisiniers. »⁴⁴

Le 8 novembre 1793 le capitaine Joseph Hautière et ses camarades arrivèrent aux cantonnements préparés dans les environs de Kintzbourg, en attendant les ordres pour l'embarquement. « Les barques – écrit-il – sur lesquelles nous étions montés étaient d'une construction faible et peu sûre. Le nombre n'ayant pas été suffisant, on construisit des radeaux sur lesquels on mit les malheureux soldats. Un ou deux officiers, chargés de l'inspection de ces misérables, avaient seuls une espèce de cabane construite sur le milieu du radeau, où ils se mettaient à l'abri du mauvais temps et se chauffaient à l'aide d'une espèce de poêle qu'on y avait mis. Depuis notre embarquement, les soldats furent séparés des officiers et ne purent conséquemment en recevoir des secours dans les moments où ils avaient le plus besoin.

Notre destination était pour Pest, Mungatz (*Munkács*), Esseg (*Eszék*), Segedhin (*Szeged*), Temeswar (*Temesvár*), Grand-Waradin (*Nagyvarazsdin*) et Ratza (*Racsa*), villes de la basse Hongrie et la plupart voisines de la Turquie. Pendant les premiers jours de notre trajet sur le fleuve, nous ne perdîmes pas beaucoup de soldats, mais lorsque nous commençâmes à nous approcher de l'Autriche, chaque jour, nous voyions sur les rives de ce fleuve des cadavres jetés ça et là, le mauvais temps, le manque de vivres, l'abandon des malades, tout, en un mot, conspirait notre destruction. Nos chefs d'escorte n'en pouvaient mais ; on ne leur donnait aucun moyen de soulager l'humanité souffrante. Nous eûmes une perte assez considérable depuis Kintzbourg à Lintz. »⁴⁵

Le 23 décembre 1793 ils arrivent à l'hôpital de Pest. « Ce bâtiment immense à trois quarts de lieue de Pest, est bâti sur la rive gauche du Danube – écrit-il. Les colonnes du Quesnoy et de l'affaire d'Avesnelesec achevèrent de remplir ce lieu

⁴⁴ *Ibid.*, 54.

⁴⁵ *Manifeste du traitement des prisonniers français pendant leur captivité (en Hongrie) en 1793*, 94 et 95, par le citoyen Joseph Hautière, capitaine au 6^e bataillon de Soissons, fait prisonnier à l'affaire du 12 septembre 1793, à Avesnelebec, Bibliothèque Nationale – Manuscrits 10173.

par le grand nombre de malades qu'elles avaient. Ces malheureux restèrent trois à quatre jours sans recevoir aucun soulagement. Le petit nombre de bien portants fut transféré à Mungatz. Dans l'espace de quinze jours, 12 à 1800 prisonniers furent détruits, sans secours suffisants pour se soulager au besoin ; point de chirurgiens instruits, sans linge pour changer, couverts de vermine, sans cesse en butte aux injures et à la barbarie des officiers de police, beaucoup ne purent résister à tant de dureté : chaque jour, plus ou moins de malheureux étaient sacrifiés. Pendant le fort de la maladie, un tombereau était continuellement occupé à transporter les morts dans les trous immenses des sables de la rive droite du fleuve, où des milliers de victimes demandent à hautes cris vengeance des assassinats commis en leur personne.»⁴⁶ De ce point de vue il faut aussi mentionner les problèmes de religion chez les prisonniers. L'exigence de leur entretien spirituel a fait son apparition dès la fin de 1793. C'est pourquoi, conformément aux ordres du Conseil de Guerre de la cour de Vienne, le devoir du Haut Commandement militaire de Buda était, avec l'aide des archevêque d'Esztergom et de Kalocsa, d'envoyer des prêtres français émigrés aux endroits où les prisonniers étaient gardés sur proposition de leurs propres évêques et par présentation bénévole. Sur ces territoires, 12 prêtres travaillent au comble de l'initiative, mais la fluctuation était importante à cause d'éventuels décès et des fréquents déplacements forcés.⁴⁷

La vie quotidienne des prisonniers français avait été déterminée avant tout par l'attitude des autorités militaires autrichiennes, mais leurs conditions de vie réelle – souvent malgré la volonté expresse du Haut Commandement militaire – changeaient d'une localité à l'autre. Ainsi, par exemple «à Djakovo – écrit Dellard – nous vivions bien ; les subsistances étaient faciles à se procurer et peu coûteuses. Une oie, par exemple, ne valait que six à sept sous... . Nous jouâmes, il est vrai, quelques pièces du Théâtre Français, particulièrement de Voltaire, mais elles ne pouvaient nullement porter atteinte au bon ordre et encore moins à l'esprit des sujets de François II. Ce qui n'empêcha pas que trois de nos principaux acteurs ne fussent enlevés de nuit et conduit en Transylvanie, où ils expièrent par une plus longue captivité l'innocent plaisir que ce délassement leur avait procuré.»⁴⁸

Les mémoires du capitaine Joseph Hautière insistent sur les difficultés financières des soldats prisonniers. « En vain nous avons voulu soulager les malheureux soldats : les officiers autrichiens y ont mis opposition. On empêchait

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Ferenc Lenkefi, « A l elkigondozás problémái a francia hadifoglyok körében Magyarországon 1794-1795 » (Les problèmes du soin spirituel chez les prisonniers de guerre français en Hongrie 1794-1795), *Hadtörténelmi Közlemények*, 1994/3, 3-17.

⁴⁸ Baron François Dellard, *op.cit.*, 58.

ces misérables d'entrer dans les salles d'officiers, et des sentinelles veillaient à ce qu'ils ne reçussent aucun secours de leurs chefs. On a encore, depuis ce temps malheureux, cherché à faire passer des fonds aux soldats, mais le gouvernement de Pest s'y est opposé. Il y a seulement eu 200 florins qu'on a remis au lieutenant commandant à l'hôpital de Pest, et il est prouvé que cet argus n'a distribué qu'une cinquantaine de florins tout au plus. Voici l'emploi qu'il en a fait. Il donnait environ un quart d'once de tabac à fumer ou en poudre pour 10 à 12 malheureux. Cette répartition se faisait sur le nombre de soldats qui se trouvaient à l'hôpital et tous les 10 à 15 jours. Ainsi 100 ou 200 soldats s'y trouvaient, alors cette somme n'a jamais pu être entièrement dépensée. Qu'est devenu le reste ? Ceci n'est pas bien difficile à trouver. Prudhomme, commandant au 3^e bataillon de Paris, avait remis au capitaine de police à Grand-Varadin, une somme 30 à 40 florins pour être distribuée aux soldats de son bataillon ; on la lui a remise, en répondant que le cabinet de Vienne avait fait une défense expresse de rien laisser passer aux prisonniers des officiers. »⁴⁹

Les autorités militaires contrôlaient et censuraient les lettres, la correspondance des soldats français. Il fallait d'abord présenter toutes les lettres au Conseil de Guerre de la Cour, pour pouvoir leur donner une suite favorable. En même temps il était sévèrement interdit à la population d'aider à transmettre le courrier des prisonniers français. Plusieurs fois des avertissements ont été lancés à la population « de ne point converser avec ces prisonniers. »⁵⁰

Les sous-officiers et les simples soldats avaient très peu de liberté de mouvement. Ils ne pouvaient quitter leurs prisons pour aller en ville que pour faire des achats, et ceci sous escorte, ou bien à une occasion extraordinaire, par exemple pour l'enterrement d'un camarade. Ces mesures sévères n'étaient pas employées à l'égard des officiers. Il ne leur était pas interdit de prendre contact avec la population, mais ils devaient donner leur parole d'honneur de ne jamais parler de « leur propre constitution » aux habitants, et de ne jamais quitter les limites de la ville.⁵¹ Pour assurer leurs frais, les commandements militaires locaux versaient une certaine somme d'argent aux prisonniers. Les officiers, les sous-officiers et les simples soldats devaient se débrouiller avec cet argent : acheter leurs lits, leur vaisselle, etc., et ceci parce que le trésor royal voulait récupérer – au moins en partie – la pension versée aux prisonniers français.⁵²

⁴⁹ Joseph Hautière, *op.cit.*

⁵⁰ Archives départementales du comitat Csongrád, protocole du conseil municipal, 2049/1793.

⁵¹ Archives départementales du comitat de Csongrád, protocole du Conseil municipal, 1775/1793 ; 1776/1793 ; 1326/1794.

⁵² Zoltán Barcsay-Amant, *op.cit.*, 78-83.

Par conséquent, entre les marchands locaux et les Français, une sorte de contact économique s'est établi et se stabilisait progressivement. Les interventions du Conseil de Guerre le prouvent, car il lançait continuellement des appels aux marchands locaux : pas de crédit aux prisonniers français ! Ils doivent payer comptant, car, en aucun cas, les autorités ne se portent garant, et elles ne payeront pas les dettes des prisonniers français...⁵³ D'après les témoignages, la population s'intéressait surtout aux tissus et aux vêtements français. Étant donné que les officiers avaient des bagages relativement importants, ils ont répondu à cette demande du marché local en vendant leurs vêtements. À leur tour, les autorités, pour des raisons sanitaires, ont plusieurs fois averti les habitants de la ville de renoncer « aux achats des vêtements français. »⁵⁴ Il est à noter également que ces rapports économiques avaient de temps en temps un aspect plutôt politisant : par exemple, sur les boutons des vêtements mis en vente par des officiers français, figuraient les mots "Liberté, Égalité, Fraternité." Les Français avaient aussi l'habitude de faire cadeau aux habitants de cocardes pour des raisons qui n'étaient certainement pas que commerciales...

Pour conclure, nous insisterons sur le fait que les prisonniers de guerre français furent vraisemblablement les premiers à annoncer la Révolution à la population hongroise de la région, et – peut-être – les premiers à en interpréter les conséquences immédiates pour les habitants de ces grandes villes de provinces hongroises et transylvaines.

⁵³ Archives départementales du comitat Csongrád, protocole du conseil municipal, 1877/1793 ; 1794/1793 ; 1835/1794.

⁵⁴ Archives départementales du comitat Csongrád, protocole du conseil municipal, 1914/1793.

Le culte de sainte Élisabeth de Hongrie dans les écrits français du Moyen Âge à nos jours

Le comte Charles de Montalembert, co-fondateur, avec le Père Lacordaire et Lammennais, du journal *L'Avenir*, est, dès 1830, un membre influent voire un des chefs de file au sein de l'Église, du mouvement du christianisme social. Très connu en France, il consacre en juin 1836, un livre édifiant, très important, sur la vie de sainte Élisabeth de Hongrie, sous le titre : *Histoire de Sainte Élisabeth de Hongrie, duchesse de Thuringe* (1207-1231).¹ Tout au long du XIX^e siècle, il va être un grand succès de librairie connaissant une multitude de réimpressions ou de rééditions sous des formes différentes, en un ou plusieurs volumes, en petit format de poche ou en grand in -4°, richement illustré ou non.

Cet ouvrage est peu ou pas informatif sur la Hongrie, pays natal de la sainte, mais, pendant des décennies, il va faire beaucoup pour donner, en France, une image sympathique de la Hongrie. Ce pays mystérieux, lointain, inconnu dont la Maison royale compte trois princes canonisés et dont Élisabeth de la Maison des Árpáds s'est donnée pour édifier l'Occident.

L'un des résultats de ce livre est que Montalembert est entièrement conquis par la Hongrie. Il s'y fait de nombreux amis dont l'écrivain, penseur politique, József Eötvös avec lequel il entretient une correspondance suivie.² Il effectue deux voyages, dont l'un avec sa femme en Hongrie, où il est reçu comme une personnalité éminente, ami de la Hongrie. Il est l'un des premiers artisans de sa popularité dans la France catholique de cette époque.

Les œuvres consacrées à la sainte hongroise sont innombrables et il est peu de saintes ou de saints, de grands hommes ou de puissants souverains, de héros ou d'héroïnes qui aient inspiré autant d'écrivains ou de poètes. Si l'on excepte les saints pères-fondateurs de l'Église ou les saints politiques comme Jeanne d'Arc ou Louis IX, roi de France, il faut aller chercher des saints comme François d'Assise ou Antoine de Padoue pour en trouver qui aient plus souvent tenté la plume des écrivains.

¹ Pour la bibliographie de sainte Élisabeth, voir la bibliographie détaillée en annexe du texte. Les notes ne la reprennent pas.

² Ignace Kont, « Montalembert et Eötvös », *Revue bleue*, Paris, 1907, t. I, 273 et 532.

L'histoire de sainte Élisabeth dans la littérature française ne commence pas avec ce livre. Il marque seulement une étape essentielle comme nous le verrons plus loin. Il s'appuie sur une longue tradition de relations entre les écrivains français et la sainte.

La plupart des gens qui ont une connaissance petite ou grande, sur sainte Élisabeth la doivent au livre de Montalembert. Jusqu'aux travaux de Madame Ancelet-Hustache dans les années quarante de notre siècle, tout ce qu'on savait en France sur Élisabeth remontait à cet ouvrage.

Du Moyen Âge au XVIII^e siècle

Dès le Moyen Âge, quelques années après sa mort, la dévotion envers Élisabeth part d'Allemagne et se répand bientôt dans toute l'Europe chrétienne, aidée en cela par la puissante parenté de la sainte. La France ne reste bien sûr pas à l'écart de ce phénomène.

Le sire de Joinville, l'historiographe officiel de la Cour, raconte dans sa *Vie de saint Louis*,³ au sujet de la reine Blanche :

« Le service était assuré par le comte de Boulogne, qui fut depuis roi de Portugal, et le bon comte Hugues de Saint-Pol, et un Allemand âgé de dix-huit ans, dont on disait qu'il était fils de sainte Élisabeth de Thuringe ; on disait que la reine Blanche lui baisait le front par dévotion, en pensant que sa mère le lui avait bien souvent baisé. »

Ce jeune allemand n'était autre qu'Hermann II landgrave de Thuringe, fils d'Élisabeth, qui suivant les habitudes des jeunes nobles et renouant la tradition des landgraves, allait sans doute auprès des princes étrangers pour s'initier aux mœurs courtoises. Or la Maison de France était la plus réputée de l'Europe.

Au Moyen Âge, au-delà de manuscrits jamais publiés, nous connaissons quatre biographies rimées en vieux français et une en latin traduite en français dès le début du XIV^e siècle dont se sont à leur tour inspirés les divers compilateurs.

La poésie, comme il était naturel, a consacré d'innombrables œuvres à la grande sainte du Moyen Âge. Il est à remarquer que la sainte dont l'Allemagne se glorifie fut d'abord chantée par un Français, le trouvère Rutebeuf. Ce fut vers 1300 seulement qu'un poète allemand anonyme consacra des vers à sainte Élisabeth sous le titre *Sente Elsebeden Leben*.

La plus ancienne est donc due à Rutebeuf qui l'écrivit entre 1258 et 1270 en l'honneur d'Isabelle, épouse de Thibaut de Navarre. Rutebeuf a composé la *Vie de sainte Elysabel* à la demande d'Erart de Lezinnes pour la reine Isabelle de

³ *Histoire de Saint Louis*, par Jean, sire de Joinville, Paris, Édition de la Société de l'Histoire de France, 1868, 35.

Navarre : il nous l'indique de façon fort claire dans deux passages de son ouvrage :

vers 16 : « Por cui j'enpraing ceste besoigne » (Celle pour qui j'entreprends cette tâche

vers 17 : « Ysabiaus, fame au roi Thiebaut » (Ysabeau, femme du roi Thibaud)

vers 2011 : « Messire Erars la me fist faire » (Monseigneur Erart de Lezinnes)

vers 2012 : « De Lezignes, et toute traire » (me l'a fait faire et traduire tout entier)

vers 2013 : « De latin en rime fransoise » (du latin en vers français).⁴

Erart de Lezinnes, arrière-petit-fils du chroniqueur des croisades, Geoffroy de Villehardouin, était chanoine d'Auxerre à ce moment-là. Il devient plus tard évêque de la même ville.

Isabelle, fille de saint Louis, était la femme du comte de Champagne Thibaut V, deuxième roi de Navarre, le fils de l'illustre trouvère Thibaut de Champagne. Née le 18 mars 1242, très pieuse, mariée à treize ans, veuve à 28 ans, elle revêt l'habit des Mineurs.

Devant la similitude des deux vies, on conçoit qu'Erart de Lezinnes ait voulu lui présenter l'exemple de sainte Élisabeth de Hongrie. L'étude de cette œuvre et des autres travaux de Rutebeuf, la chronologie de l'existence d'Isabelle et d'Erart font dire à Michel Zink dans la présentation de la *Vie de sainte Élisabeth* qu'elle a sûrement été écrite vers 1264.⁵

Il est intéressant à noter la ressemblance des prénoms entre Élisabeth (Elysabel en ancien français) et Isabelle. C'est au *Libellus* que puise Rutebeuf pour écrire sa vie rimée. Le *Libellus* est l'ouvrage d'un anonyme écrit avant 1241⁶ à partir de la déposition des servantes. Rutebeuf ne semble pas connaître les quelques vies déjà écrites à ce moment-là.⁷

Une autre édition anonyme complète dans un seul manuscrit, paraît à Bruxelles. Elle date de la fin du XIII^e siècle ou du début du XIV^e siècle. C'est un

⁴ Éd. Garnier (voir bibliographie), 118-119, 224-225.

⁵ Éd. Garnier (voir bibliographie), 115-117.

⁶ *Libellus de dictis quatuor ancillarum S. Elisabethae sive examen miraculorum eius...*, Scriptores rerum germanicarum, praecipue Saxoniarum... edidit Jo. Burchardus Menckenius, t. II, Lipsiae, MDCCXXVIII, 2007-2034. Albert Huyskens le publie aussi dans l'ouvrage cité dans la note suivante.

⁷ Il existe deux *Vita sanctae Elisabeth* en ce début du XIII^e siècle : Césaire d'Heisterbach, *Vita sanctae Elisabeth*, publié par Albert Huyskens, Quellenstudien zur Geschichte der hl. Elisabeth, Landgräfin von Thüringen, Marburg, 1908; *Vita sanctae Elisabeth, landgraviae Thuringiae*, auctore anonymo, nunc primum in lucem edita, éd. P. Diodorus Henniges, O.F.M, Archivum Franciscanum Historicum, II, Quaracchi, 1909, 240-268.

long poème en couplets de près de 1000 octosyllabes, écrit par un poète anonyme picard. Ce dernier utilise l'épître adressée par Conrad de Marburg au pape Grégoire IX et d'autre part la *Vie de sainte Élisabeth* écrite, entre 1289 et 1297, par Thierry d'Apolda, dominicain d'Erfurt.

Avec Thierry, nous n'avons plus affaire qu'à un auteur en partie sûr, mais de seconde main, en partie seulement vraisemblable, en partie certainement déjà légendaire. C'est dans Thierry que la fin du Moyen Âge et les siècles suivants ont puisé la majeure partie de leurs connaissances sur Élisabeth.

Ce poème anonyme picard a été réutilisé en partie par Robert de Clambigneul, littérateur du XIV^e siècle. On ne sait rien de celui-ci, ni sur sa vie, ni sur le reste de son travail, si ce n'est qu'il n'a fait là qu'une œuvre de compilateur sans originalité, tirant sa matière des diverses *Vies* latines et empruntant surtout des passages entiers (531 vers) au poème anonyme. Son manuscrit s'appelle : *Chi commenche de sainte Ysabel*.

Une quatrième *Vie d'Élisabeth* fut composée en Angleterre vraisemblablement à la fin du XIII^e siècle, par Nicole Bozon, frère mineur, originaire d'un lieu non attesté mais qui se situe à Nottingham, Derby ou Staffordshire. C'est une courte vie en octosyllabes qui fait partie d'une série de onze courtes vies de saints ou saintes. Le *Libellus* est sa source principale et il ne semble pas avoir connu le manuscrit de Thierry d'Apolda. L'auteur traite son sujet avec beaucoup d'indépendance. Il s'applique à mettre en lumière sept miracles de sainte Élisabeth, les éléments biographiques ne lui servant qu'à les relier entre eux. Il est à noter que Nicole Bozon qui, pourtant, a l'intention de glorifier Élisabeth par ses miracles, ne parle pas du miracle des roses. Ce dernier ne fait pas encore pleinement partie, à cette époque, du légendaire de la sainte.

La très célèbre *Légende dorée* de Jacques de Voragine comprend parmi beaucoup de vies, une *Vie de sainte Élisabeth*. Le texte latin a connu plusieurs traductions françaises. La plus répandue est celle du dominicain Jean de Vignay datant de la fin des années 1330 et conservée dans de nombreux manuscrits. Compte tenu de la date de la traduction, elle entre dans le champ de cette étude.

On connaît, par ailleurs, dans les archives ici ou là, également six versions anonymes en prose française, échelonnées du XII^e au XV^e siècle, et toutes inédites, à ce jour.

Le chercheur du début du siècle, Louis Karl⁸ fin connaisseur du Moyen Âge français et hongrois, qui a édité Nicole Bozon et le poète anonyme picard, attribue aussi à la popularité de sainte Élisabeth l'intérêt que porte la France du Moyen Âge à la Hongrie et aux Hongrois, et la place que ces derniers occupent

⁸ Louis Karl, « La Hongrie et les Hongrois dans les chansons de geste », *Revue des langues romanes*, Paris, 1908, t. 51, 1-38; « Florence de Rome et la vie de deux saints de Hongrie » *Revue des langues romanes*, Paris, 1909, t. 52, 163-180.

dans de nombreuses chansons de geste. Nous voyons déjà à cette époque que les écrits sur sainte Élisabeth sont toujours des éléments constitutants de la connaissance de la Hongrie en France.

Compte tenu de cet intérêt important, du nombre de textes au Moyen Âge, on peut estimer, à juste raison, que la vie d'Élisabeth était un beau sujet pour un mystère. Il est surprenant qu'aucun texte de ce genre ne nous soit parvenu, mais on a la preuve, de façon indirecte, que l'histoire de la sainte a inspiré au moins un auteur dramatique du Moyen Âge dont le nom et l'œuvre sont perdus.

Les comptes de la cour de Hesse mentionnent en effet qu'à Pâques 1481, une troupe de Marbourg a joué devant Anne, épouse du landgrave Henri III, un "jeu d'Élisabeth" sans que nous sachions quelle source a suivie son auteur et quels épisodes de sa vie, il a introduit dans son œuvre.⁹ Peut-être qu'un jour les progrès de la recherche combleront ce vide dans notre connaissance.

Jusqu'au XV^e siècle, Élisabeth reste, dans le champ de pensée des poètes, un sujet d'importance, mais à partir de cette époque, elle est pour longtemps exclue de leurs écrits. Il faut arriver au XIX^e siècle, après les troubles de la Réforme et de la Guerre de Trente Ans, après les Lumières et le classicisme, pour que son histoire recommence à intéresser la littérature.

Jusque-là, quand même, l'intérêt est assuré par les bons moines hagiographes. C'est notamment le rôle joué par le père de Matthieu, le père Apollinaire de Valognes, le père Archange, le père Pierre Helyot. Ces bons moines sont plus soucieux du bien des âmes de leurs ouailles que de poésie et d'art. Il ne faut pas non plus chercher dans leurs ouvrages un quelconque souci de vérité historique. Ils se copient l'un l'autre, enrichissant à chaque fois la part du miraculeux, mettant un brouillard de plus en plus dense sur la réalité de la vie d'Élisabeth. Si cela entretient la flamme et permet de maintenir bien vivants l'image et le respect de la sainte, cela n'apporte rien à la connaissance de la sainte et de sa vie, bien au contraire.

En 1607, le père de Matthieu est le premier à reprendre le flambeau du Moyen Âge. Il dédie à Madame Élisabeth, première fille de France une vie de *Élisabeth, fille du Roy de Hongrie*. La similitude des prénoms a sûrement favorisé son choix.

Pour sa part, le révérend père Apollinaire en 1645, écrit une vie de *Sainte Élisabeth, Fille du Roy de Hongrie, duchesse de Thuringe, première religieuse du Tiers Ordre de Saint François*. Elle sera rééditée en 1660.

Le XVII^e siècle verra encore deux autres vies paraître. Dans le cadre des livres édifiants, la vie de sainte Élisabeth tient une place non négligeable en France. En Allemagne, à la même époque, en raison de la Réforme, le silence est

⁹ Huyskens, édition du *Libellus*, notes p. XXVIII. Voir note 14.

total. Il faut considérer, et c'est peut-être un élément de réponse pour expliquer le nombre important d'ouvrages après une période très pauvre en ce domaine, que ce siècle est considéré par les historiens comme le siècle d'or des relations franco-hongroises.

Dans le contexte géopolitique de l'Europe du XVII^e siècle, la question hongroise est un sujet d'intérêt important dans la presse française de l'époque. L'opinion publique jugeait la plupart du temps la question des alliances prioritairement, du point de vue religieux. Mais la manipulation de l'opinion faisant partie de l'art de gouverner, l'historien Béla Köpeczi remarque :

*« La question hongroise devient un des thèmes controversés de la presse de l'époque, d'autant plus que Louis XIV appuyait en Hongrie les protestants, tandis qu'il les persécutait dans les Cévennes. Les Mécontents hongrois, et parmi eux les protestants, sont les alliés de la Porte non seulement contre l'Autriche, mais aussi contre la Hollande et l'Angleterre. La France, qui les aide contre l'Autriche et ses alliés, favorise de cette façon les Turcs, ennemis des chrétiens. Le roi de France est l'incarnation même de l'absolutisme, mais en Hongrie il appuie des rebelles contre leur souverain légitime. »*¹⁰

Bethlen, Zrínyi, Thököly, les Rákóczi deviennent, à leur corps défendant, des héros de toute une série d'ouvrages, de brochures, d'opuscules, voire de romans. Le rôle de Bethlen pendant la guerre de Trente Ans, les guerres ou les escarmouches contre les Turcs, la reprise de Bude, les conjurations, le soulèvement de Thököly, la Guerre d'Indépendance de Rákóczi sont connus dans les moindres détails.¹¹

Pour exemple, l'opinion française suit au jour le jour dans la presse la lutte du prince Gábor Bethlen, puis les aventures du comte de Sérin (Nicolas Zrínyi). Les exploits de quelques Français engagés plus ou moins officiellement auprès de Rákóczi sont relatés.

Aussi le XVII^e siècle apparaît-il comme, nous l'avons déjà affirmé, le siècle d'or des relations entre les deux pays. Ignace Kont, dans les *Mélanges Picot*, ajoute pourtant pour tempérer l'enthousiasme :

¹⁰ Béla Köpeczi, *Hongrois et Français de Louis XIV à la Révolution française*, Budapest, éd. Corvina, 1983, 9-10.

¹¹ Béla Köpeczi, *La France et la Hongrie au début du XVIII^e siècle*. Étude d'histoire des relations diplomatiques et d'histoire des idées, Budapest, éd. de l'Académie, 1971, 624, 41 ill.

« Il est cependant peu probable que les savants français aient eu des notions bien exactes sur l'idiome oriental que parlait le peuple qui avait excité leur intérêt. »¹²

Le XVIII^e siècle, marqué par les philosophes et la Révolution française, sera totalement différent de ce point de vue. Après le compromis de Szathmár de 1711 entre les Habsbourg et les Ordres hongrois, la Transylvanie ne joue plus un rôle indépendant. La France continue, pendant un temps, à se souvenir un peu de la Hongrie, puis, après le rapprochement effectué avec l'Autriche, on n'en parle plus ou presque.

En 1813, la revue française, *Mercurie étranger* publie, sous la plume de Charles de Bérony, une étude : « Notions préliminaires sur l'origine, la langue et la littérature des Hongrois ». Il déclare :

« Aussi longtemps que la France et l'Allemagne ont regardé la Hongrie comme le boulevard de la chrétienté, elles se sont intéressées à toutes les guerres et à tous les événements politiques de ce pays, mais peu à peu elles la perdirent de vue et finirent par la regarder comme une province de l'Autriche ». ¹³

Cet éloignement rejaillit aussi sur l'intérêt porté à notre sainte. Si l'on excepte quelques pages se rattachant au siècle précédent, en 1718, dans l'*Histoire des ordres monastiques, religieux et militaires* du père Helyot, il ne paraît rien sur sainte Élisabeth ou tout du moins qui ait passé la barrière du temps.

L'œuvre fondamentale de Montalembert

Quand le romantisme eut donné au public le goût du Moyen Âge, sainte Élisabeth redevint, en grande partie grâce au livre de Montalembert, une figure familière.

Pour illustrer ce fait, il est caractéristique que, le 22 juillet 1844, soit huit ans après la première édition de ce livre, un théâtre populaire comme l'Ambigu-Comique, à Paris, représente pour la première fois *Le Miracle des Roses, drame en seize tableaux par MM Antony Béraud et Hippolyte Hostein*. Béraud avait donné, quelques années plus tôt, à la Porte Saint Martin, un *Faust, drame en trois actes imité de Goethe*. Pour le prologue de sa nouvelle pièce, il s'est inspiré, de très loin, hélas ! – du *Prologue dans le ciel*, de Faust.

¹² Ignác Kont. « La première étude française sur la langue et la littérature hongroises », *Mélanges Picot*, Paris, t. I, 471.

¹³ Charles de Bérony, « Langue hongroise », *Mercurie étranger ou Annales de la littérature étrangère*, Paris, 1813, t. I, 175 (note 2).

Quant à la pièce elle-même, c'est Geneviève de Brabant qu'elle rappelle parfois et on n'imagine guère mélodrame plus mélodramatique, avec conspirations, traître, rapt d'enfant, jeune homme aux sentiments nobles amoureux d'Élisabeth, coups de tonnerre, incendie éteint par un lac qui déborde, cachot, cimetière, clair de lune. Louis revenu de Palestine après un suicide manqué, devient lépreux. Élisabeth le soigne sans le reconnaître d'abord.

Mais il fallait bien faire un sort aux Miracles des roses. Quand le traître va punir Élisabeth pour avoir enfreint la loi en portant des vivres à celui qui doit demeurer isolé de tous, les fleurs sortent des plis de sa mante. Tout finit bien évidemment. Pour extravagante que soit une telle élucubration, elle n'en demeure pas moins typique, exemplaire même. Malgré son mépris parfait de la vraisemblance et de l'histoire, l'auteur a été contraint de respecter deux données historiques : la charité d'Élisabeth et l'amour réciproque des deux époux.

C'est sur ce terreau déjà très fertile, même s'il est très contrasté, qui va du Moyen Âge au XIX^e siècle, que la *Vie de sainte Élisabeth* par Charles de Montalembert paraît donc en juin 1836.

Charles-Forbes-René de Montalembert a 26 ans, à ce moment-là. Dès son adolescence, en réaction à son milieu, il se montre catholique fervent voire militant.

Après un voyage en Italie, Montalembert s'arrête à Munich en août 1832, puis il revient un an après et ne cesse pas de voyager en Allemagne jusqu'à la fin de l'année 1834. Il fréquente les milieux intellectuels épris de romantisme : Brentano, Schelling... Dans le même temps, les frères Grimm mettaient à jour les monuments de l'antiquité germanique et publiaient les contes populaires qui firent leur popularité. Exhumés par les érudits, les vieilles épopées, le minnesang, les poèmes du Moyen Âge, les œuvres mystiques passionnaient les lecteurs. Le projet de Montalembert ne pouvait trouver milieu plus favorable que celui-là. La passion des guerres napoléoniennes s'était déjà estompée et Montalembert pouvait sans crainte faire des éloges du peuple allemand.

C'est en pleine crise du journal *L'Avenir*, lors d'un voyage en Allemagne que l'idée lui vint d'écrire cet ouvrage. Il le raconte lui-même dans son introduction :

« Le 10 novembre 1833, un voyageur arriva à Marbourg... il s'y arrêta pour étudier l'église gothique... Cette basilique porte le nom de Sainte-Élisabeth... L'étranger parcourut ses vastes nefs... Il vit adossée à un pilier la statue d'une jeune femme en habits de veuve...

... On dit au voyageur que c'étaient là des traits de la vie de sainte Élisabeth, souveraine de ce pays, morte, il y avait six siècles... L'étranger... reprit sa course solitaire ; mais un doux et triste souvenir de cette sainte délaissée, dont il était venu, pèlerin involontaire, célébrer la fête oubliée, ne

le quitta plus, il entreprit d'étudier sa vie ;... Ce sont les fruits de ces longues recherches, de ces pieux pèlerinages, que renferme ce livre. »¹⁴

Inlassablement, il parcourt dans tous les sens cette région de la Thuringe qui a vu vivre la future sainte, ne négligeant aucun village, aucun château, aucun monastère, séjournant dans les lieux où elle-même avait séjourné. Le père Lacordaire souligne ce travail dans une lettre à Foisset :

« Quel siècle que celui où un jeune homme de 26 ans, pair de France, maître de son temps et de sa fortune, emploie trois ou quatre années de recherches et de voyages pour écrire la vie d'une sainte, sans aucun déguisement humain. »

Dès 1834, il commence à rassembler les matériaux accumulés et entame l'écriture. Il termine le livre en décembre 1835. Celui-ci verra le jour en juin 1836.

Montalembert avait eu une sœur, morte à l'âge de 15 ans, à laquelle il était très attaché et qui se prénomait aussi Élisabeth. De plus Montalembert, quelques mois après la parution de son livre épousa une jeune fille belge, Anne-Marie de Mérode, enfant du comte Félix de Mérode, l'un des partisans les plus actifs de la Révolution belge. Les Mérode seraient les descendants par les femmes de Sarolta, la seule enfant d'Élisabeth ayant laissé une postérité. Cela fit dire à son biographe, le révérend père Lecanuet :

« Ainsi par une douce et providentielle récompense, la sainte réservait à son historien la main de son arrière-petite-fille. »

L'amour qu'il portait à sa sœur dont il honore, sans cesse, la mémoire, cette alliance avec la famille directe de sainte Élisabeth le porte très fort à vénérer la sainte.

Cet ouvrage marque une étape importante dans le renouveau d'une hagiographie par trop déconsidérée à cette époque. Le père Lecanuet, fait remonter à cette œuvre les débuts de l'hagiographie moderne et la rapproche du *Génie du christianisme*.¹⁵ Mais aujourd'hui quand on veut se documenter sur sainte Élisabeth, on ne se sert de Montalembert pas plus que si on veut le faire sur les origines chrétiennes, on ne prend ses références dans Alphonse de Chateaubriand.

Montalembert a écrit une sorte de poème en prose avec toutes les louanges qui s'y rattachent. Il a voulu avant tout faire œuvre de foi et son livre a volonté à

¹⁴ Ouvrage cité dans la bibliographie, 8^e éd. Ambroise Bray, Paris, 1859, Paris, 1-5.

¹⁵ R. P. Lecanuet, *Montalembert*, Paris, 1895, t. 1 (Sa jeunesse, 1810-1835). Indispensable pour connaître la genèse de l'œuvre. Voir aussi la préface pour une éd. allemande de luxe de 1880 de monseigneur Greith, évêque de saint Gall.

rehausser le prestige de l'amour chrétien. C'est un véritable cantique à la gloire de la sainte, mais sur lequel on peut faire beaucoup de réserves quand on se place du point de vue de l'histoire. Le jeune Montalembert avait pensé faire œuvre d'historien, mais sans prédisposition et sans formation véritable, il ne sait pas faire le tri critique de la masse de renseignements qu'ils recueillent. Jeanne Ancelet-Hustache, auteur elle aussi d'une *Sainte Élisabeth de Hongrie* qui paraît en 1946 aux Éditions franciscaines, remarque :

*« Tous les textes que les siècles passés lui ont légués sur "la chère sainte Élisabeth" lui paraissent dignes d'être cités comme l'expression de la vérité. S'il avait eu l'envie d'user de sens critique à leur égard, il l'eût repoussée comme une tentation. Il met sur le même plan un document capital, essentiel, comme la déposition des servantes pour le procès de canonisation, et le poème de Rutebeuf ou les textes de Johannes Rothe qui ne datent que du XV^e siècle. »*¹⁶

Le livre de Montalembert avait tout pour plaire à son époque. Le sujet, le style voire la flamme qui l'animait, la personnalité appréciée de l'auteur se conjuguèrent. Il connut un succès énorme et eut une influence non négligeable sur ses contemporains.

Le grand critique littéraire Sainte-Beuve consacre le 15 janvier 1837 un article à l'ouvrage de Montalembert. Il est très favorable, ce qui n'était pas donné d'avance quand on connaît la plume acérée de Sainte-Beuve. Le portrait qu'il dresse de l'auteur à travers sa découverte de sainte Élisabeth est très positif :

« Très jeune, plein de foi, d'abord un des collaborateurs de l'Avenir, et disciple de M. de La Mennais, après s'être dévoué avec noblesse, puis s'être séparé avec simplicité, il alla passer deux ans de réflexion, de douleur et d'étude en Allemagne... Dès ce moment, études, voyages sur les traces de la sainte, manuscrits à consulter, renseignements et traditions populaires à recueillir, l'auteur fervent ne négligea rien ; il embrassa cette chère mémoire ; il se fit le desservant, après des âges, de cette gloire séraphique oubliée. Il voulut en elle, relever aux regards l'exemple adorable de ces figures accomplies du XIII^e siècle, grandes et humbles, et la placer dans une perspective heureuse entre saint François et saint Louis. Il suffit de jeter les yeux sur le magnifique volume, sur le luxe typographique et l'étendue des pages, sur les dessins qu'il renferme, pour voir que l'intention de l'auteur a été complète, qu'il n'a rien ménagé à son offrande,

¹⁶ Ouvrage cité dans la bibliographie, 12.

et qu'il a voulu que le beau, en cette image, ne fût pas séparable du saint. »¹⁷

Des œuvres littéraires font des allusions plus ou moins fortes à sainte Élisabeth. C'est le cas, entre autres, de Gérard de Nerval dans *Aurélia* :

« Ce fut alors que j'eus un rêve singulier. – Je vis d'abord se dérouler comme un immense tableau mouvant la généalogie des rois et des Empereurs français, – puis le tronc féodal s'écroula baigné de sang. Je suivis dans tous les pays de la Terre les traces de la prédication de l'évangile. Partout en Afrique, en Asie, en Europe, il semblait qu'une vigne immense étendît ses surgeons autour de la terre. Les dernières pousses s'arrêtèrent au pays d'Élisabeth de Hongrie. »¹⁸

D'ailleurs Gérard de Nerval se trouva de nouveau, de façon indirecte, aux côtés de sainte Élisabeth. Le chercheur littéraire belge Michel Brix relève dans le *Bulletin Baudelairien* :

« ..., une polémique littéraire mêla aussi, en 1844, le nom de Gérard à ceux des partisans de l'idéal païen... . Les 28 juillet et 6 août 1844, le *Journal des Débats* fit paraître un long compte rendu de l'Histoire de sainte Élisabeth de Hongrie, que Charles de Montalembert avait publié en 1836 et qui connaissait, en 1844, les honneurs d'une quatrième édition. Les deux articles des *Débats*, dus à Paul Gaschon de Molènes adoptent le ton de la polémique et blâment en particulier certains passages de l' "Introduction" de Montalembert. Celui-ci affirmait que le treizième siècle était un âge poétique supérieur, où le sentiment de la nature ne se trouvait pas entravé par les "pédantes nomenclatures" que véhiculent les souvenirs du paganisme. »¹⁹

Dans son développement, le critique du *Journal des Débats*²⁰ cite, sans le nommer, un poète voyageur que le journal *Le Correspondant*²¹ quelque temps plus tard, sous une plume anonyme, identifiera à Gérard de Nerval sans que la critique, même aujourd'hui, puisse trouver dans l'œuvre nervalienne le passage incriminé.

¹⁷ C.A. Sainte-Beuve, « Histoire de sainte Élisabeth de Hongrie par M. de Montalembert », *Portraits contemporains*, Paris, éd. Michel Lévy frères, 1870, t. II, 426-427. Reprise de l'article du 15 janvier 1837 inchangé mais accompagné d'une polémique épistolaire postérieure entre les deux hommes.

¹⁸ Gérard de Nerval, « *Aurélia* », *Œuvres complètes*, éd. Gallimard NRF, 19, Paris, t. III, 754.

¹⁹ Michel Brix, « Nerval et l'École païenne », *Bulletin Baudelairien*, Nashville (USA), déc. 1991, t. 26, n° 2, 84-85.

²⁰ *Journal des débats*, 28 juillet 1844.

²¹ *Le Correspondant*, 2^e quinzaine d'août 1844, 575.

Montalembert, à côté de son œuvre principale, réunit et préface un recueil de documents concernant sainte Élisabeth ainsi qu'une édition simplifiée, pour un public populaire, chez Mame, l'éditeur de livres religieux de Tours.

Les traductions de l'ouvrage de Montalembert, dans de nombreuses langues, se succédèrent de manière rapprochée. Le rôle toujours croissant que Montalembert joue dans l'histoire du catholicisme français fit beaucoup pour la popularité de l'œuvre. La popularité de sainte Élisabeth de Hongrie y gagna, rendant son nom inséparable de l'auréole de légende que Montalembert avait créée autour d'elle.

Les auteurs allemands qui se succèdent pour écrire des *Vies de sainte Élisabeth*, bien qu'ils essaient de s'éloigner de la légende pour essayer d'approcher la vérité historique, ne rencontrent pas le succès que connaît Montalembert pendant des décennies.²²

De Montalembert à nos jours

Au cours de ce XIX^e siècle, à côté de Montalembert, un grand nombre d'auteurs vont aussi se frotter au sujet. Il faut bien dire que l'ensemble est assez insignifiant. Nous les citons dans les notes bibliographiques. Hagiographies, livres de piété, livres pour la jeunesse se succèdent. Aucun d'entre eux n'est le résultat d'une recherche originale ou ne possède de grandes qualités littéraires. Leur intérêt est qu'en raison de leur nombre – outre les ouvrages de Montalembert, une quinzaine d'ouvrages paraissent entre le début du XIX^e siècle et 1939 – ils pénètrent les foyers et contribuent à la connaissance de sainte Élisabeth. De plus, certains d'entre eux sont réédités dans des éditions populaires, bon marché.

Parmi tous ces auteurs, trois méritent d'être cités.

Tout d'abord, l'abbé Antoine Saubin publie, en 1902, un livre de piété : *Sainte Élisabeth de Hongrie*. Il obtient une critique assez favorable dans la *Revue des questions historiques*,²³ en général peu attentive à ce genre de livre.

Le personnage d'Émile Horn est plus intéressant. Hongrois d'origine, il joue dans la communauté hongroise de Paris un rôle éminent pour défendre et illustrer son pays, dans la dernière moitié du XIX^e et au début du XX^e siècle. Il se fait tout d'abord un nom comme traducteur de Jókai et de quelques autres.²⁴ Mais c'est

²² Ouvrage cité de Jeanne Ancelet-Hustache, 36.

²³ *Revue des questions historiques*, Paris, 1903, t. II, 644.

²⁴ *Jókai*, trad. Emile Horn, préf. Gaston Boissier, avec une lettre de celui-ci et une note biographique, éd. Paul Ollendorff, Paris, 1895, XVI-176, 200 ex., non mis dans le commerce. Contient 4 nouvelles : *Femmes sicules*, *Un bal*, *Le chant de la forêt*, *La rose jaune*.

surtout la traduction et la présentation de l'œuvre de Kálmán Mikszáth²⁵ qui va mobiliser son énergie, à la fin du siècle. Ses écrits religieux sont nombreux. Son but est de faire connaître cet aspect de la civilisation hongroise au public français. Pour exemple, parmi d'autres, il écrit une biographie du premier roi de Hongrie : *Saint Étienne, roi apostolique de Hongrie*²⁶ ou sur les rapports entre Rome et la Hongrie.²⁷

Le thème qui va être central pour lui est centré autour du personnage de sainte Élisabeth. Il lui consacre de façon directe ou indirecte pas moins de trois ouvrages, sans compter quelques articles ou allusions dans d'autres ouvrages. Il commence par un livre d'édification, ouvrage couronné par l'Académie française et bien accueilli par la presse de l'époque. C'est un livre peu sérieux au niveau historique. Ce n'était d'ailleurs pas son but. Il voulait simplement, plus de 60 ans après Montalembert, rappeler la sainte hongroise au bon souvenir du public français. Cela est amplement atteint. En 1932, paraît la 24^e édition revue. Son livre le plus important est publié à la veille de la guerre en 1913, sous le titre : *Influence sociale de Sainte Élisabeth de Hongrie*. Il analyse, l'intérêt qu'on lui porte au cours des temps en Europe, sous toutes les formes. En 1922, il présente devant l'Académie des sciences morales et politiques, une communication sur l'origine française de sainte Élisabeth de Hongrie, par l'intermédiaire de Anne d'Antioche, fille de Renaud de Châtillon, héros de la deuxième croisade, épouse de Béla III roi de Hongrie. Ce dernier est le grand père d'Élisabeth. Son but, en rappelant ces faits historiques, est de montrer au public français que cette sainte, par son extraction française, est autant à eux qu'aux Allemands ou aux Hongrois. Ses travaux, pas toujours scientifiques, reprennent le plus souvent les derniers travaux effectués en Hongrie ou en Allemagne, le plus souvent inédits en France. Il est, après Montalembert, le plus lu des exégètes de la sainte.

²⁵ Kálmán Mikszáth, « Le nid à mariages », trad. E. Horn, *Le Temps*, Paris, 1887, n° 9432-9433. « Encore une histoire de comitat », trad. E. Horn, *Supplément littéraire du Petit journal*, Paris, 1889, n° 287. *Scènes hongroises*, trad. E. Horn, préf. François Coppée, éd. Quantin, Budapest-Paris, 1890, VIII-99 et 15 pl. en couleur. Contient 15 contes : *Le petit agneau*, *La dette d'Annette*, *Les beaux cheveux des filles de Péri*, *Une paire de petites bottes*, *Le veuvage de Sophie Timár*, *Filcsik le païen*, *Le miracle de la Bagy*, *Le bonheur de Paul Szücs*, *La vieille Galanda*, *La vierge de Gózon*, *Les deux fermiers*, *La "Robe de la Reine"*, *Les chevaux du pauvre Jean*, *Les enfants*, *Madelon*, *Le réparateur de chevaux*, trad. E. H.(orn), *Revue d'Orient et de Hongrie*, Budapest, 24 avril 1892, n° 17. *Le bandit*, trad. E. Horn, *Le Siècle*, Paris, 1893, n° 21174 et suivants.

²⁶ Emile Horn, *Saint Étienne, roi apostolique de Hongrie*, éd. Victor Lecoffre, Paris, 1899, VIII-202, (Les Saints).

²⁷ « Le rôle politique de Clément IV », *Séances et travaux de l'Académie des sciences politiques et morales*, Paris, mars-avril 1925, 273-300. « Rapports entre le Saint-Siège et la Hongrie. La mission diplomatique d'un franciscain », *Études franciscaines*, Paris, juil.-oct. 1925, 405-418. Fra Gentile de Monteflorum, légat en Hongrie, fut envoyé par Clément V pour faire reconnaître la royauté de Charles d'Anjou.

En 1907, pour le 700^e anniversaire de la naissance d'Élisabeth, de nombreuses festivités ont lieu en Allemagne et en Hongrie. Le duc de La Salle de Rochemaure, vieille famille ducale installée dans le midi de la France depuis le XIII^e siècle, y participe. Il écrit une nouvelle sur sainte Élisabeth qu'il présente aux Jeux floraux de Cologne. Avant ceux-ci, il gagne un prix à Wartburg et à Pozsony.

Deux ans après, il publie un livre qui reprend cette nouvelle. À travers sainte Élisabeth, il va s'intéresser à la Hongrie. Il séjourne à Pozsony, une première fois, pour les festivités de sainte Élisabeth. Il revient en Hongrie en 1909, invité par la Société Saint Étienne pour faire une conférence à Budapest. Il parlera d'un de ses compatriotes auvergnats, le pape de l'an mil, Sylvestre II.

Il faut attendre les années 40, pour voir enfin un livre traitant ce sujet de la façon la plus scientifique possible. Il s'agit du livre de l'historienne religieuse Jeanne Ancelet-Hustache que nous avons déjà évoqué. Les éditions franciscaines voulaient publier un petit livre sur sainte Élisabeth qui tienne compte des apports les plus récents de la recherche historique. Après un travail approfondi de recherches sur les textes anciens et modernes, Jeanne Ancelet-Hustache n'arrive pas à remettre ce petit livre attendu par l'éditeur mais écrit une somme essentielle qui reprend l'ensemble du dossier. Elle passe l'ensemble des documents attestés de l'époque au crible de l'examen et étudie soigneusement les écrits des diverses époques. Elle essaie avec sa foi profonde de chrétienne mais aussi avec son œil exercé d'historienne, de faire la part du vrai et du légendaire, dans les miracles que l'on prête à la sainte. Ce livre marque une étape importante dans la connaissance de la sainte en France.

Cette histoire s'arrête momentanément ici. Il est sûr que dans le futur, de nouvelles pages seront écrites.

Bibliographie française de sainte Élisabeth de Hongrie

Moyen Âge

- « Vie de sainte Élisabeth de Hongrie », long poème en couplets de près de 1000 octosyllabes écrit par un poète anonyme picard, éd. Louis Karl, *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1910, t. 34, 708-733.
- Bozon (Nicole) (fin XIII^e et début XIV^e siècle), « Vie de sainte Élisabeth de Hongrie », courte vie en octosyllabes, éd. Louis Karl, *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1910, t. 34, 295-314.
- Rutebeuf (?-vers 1285), « La vie de sainte Elysabel, fille du roi de Hongrie », long poème de plus de 2000 octosyllabes, éd. Achille Jubinal, *Œuvres complètes de Rutebæuf, trouvère du XIII^e siècle*, Paris, 1839, t. II, 151-226, éd. E. Faral et J. Bastin, *Œuvres complètes de Rutebæuf*, Paris,

1960, t. 2, 60-166 (Fondation Singer-Polignac), autre éd., trad. M. Zink, Rutebœuf : *Œuvres complètes*, éd. Garnier, Paris, 1990, t. 2, 118-225 (Classiques Garnier).

Vignay (Jean de) (entre 1282 et 1285- ?), *La Légende dorée* de Jacques dit de Voragine, trad. du latin en français de Jean de Vignay à la fin des années 1330, éd. partielle R. et R. Heamer, « A Critical Edition of Four Chapters from the Légende dorée », *Mediaeval studies*, 1989, t. 51, 130-204.

XVII^e-XVIII^e siècles

La Vie de Sainte Élisabeth fille d'André Roy de Hongrie, et du Prince Louis Landgrave de Thuringe et de Hesse son espoux, Paris, 1661, 591 p., in -8°.

Apollinaire (r. p.), *La Vie de Sainte Élisabeth, Fille du roy de Hongrie, duchesse de Thuringe, première religieuse du Tiers Ordre de Saint-François*, recueillie par... reveuë, corrigée & augmentée par le R.P. Jean-Marie, tous deux religieux du même ordre, à Paris, chez Georges losse, 1660, 606 p., in -8°.

Archange (le père), *La vie de Sainte Élisabeth, fille du Roy de Hongrie, duchesse de Thuringe*, Paris, 1692, 548 p.

Helyot (Pierre père) (1660-1716), *Histoire des ordres monastiques, religieux et militaires*, Paris, 1718. Voir sur sainte Élisabeth : t. VII, 287-293.

Matthieu (P. de), *Elizabeth, fille du Roy d'Hongrie*. Histoire dédiée à Madame M. Elizabeth première fille de France, Paris, 1607, 48 p., in -12°.

Valognes (Apollinaire de), *La Vie de Sainte Élisabeth fille du Roy de Hongrie, Duchesse de Thuringe et première religieuse du Tiers Ordre de Saint-François*, Paris, 1645, 552 p., in -8°.

XIX^e siècle

Notice contenant de nouvelles recherches et des documents inédits sur sainte-Élisabeth de Hongrie et le sort de ses restes mortels, Mulhouse, 1870.

Barbier, C., *Histoire de Sainte Élisabeth de Hongrie*, Paris, 1856, 191 p., 2^e et 3^e éd., Rouen, 1862 et 1874. Livre d'édification pour la jeunesse.

Béraud (Antony), Hostein (Hippolyte), *Le Miracle des roses*, livret manuscrit du drame en seize tableaux, Paris, 1844.

Berquin, *Sainte Élisabeth de Hongrie, veuve, patronne des sœurs du tiers-ordre*, Périgueux, 1894.

Bloeme (Adolphe abbé), *Sainte Élisabeth de Hongrie ou Intérieur d'une famille princière au XIII^e siècle*, drame historique, éd. L. Germonprez, Hazebrouck, 1862, XVI-51 p.; *Sainte Élisabeth de Hongrie, ou la charité en action*, reprise de la pièce préc., éd. L. Germonprez, Hazebrouck, 1864, XV-99 p.

Mary, *Vie de Sainte Élisabeth de Hongrie*, Paris et Tournai, 1873.

- Monrocq (l'abbé), *Parallèle de Madame Élisabeth de France... avec Sainte Élisabeth de Hongrie*, extrait du panégyrique de cette sainte, 2^e éd. Paris, 1815, 8 p.
- Montalembert (Charles Forbes René comte de) (1810-1870), *Histoire de Sainte Élisabeth de Hongrie, duchesse de Thuringe (1207-1231)*, Paris, 1836, CXXXVI-437 p., éd. abrégée, Paris, 1841, de nombreuses autres éd., sous différentes formes, 1 ou plusieurs vol. (8^e éd., 1859, 2 vol., 392 et 387 p.), éd. par ses soins des œuvres complètes, Paris, 1860-1868, 9 vol. (Sainte Élisabeth de Hongrie est dans les vol. VIII-IX), *Journal des Savants*, Paris, 1838, 85-99, 129-147.
- Montalembert (Charles Forbes René comte de), *Monuments de l'histoire de Sainte Élisabeth de Hongrie duchesse de Thuringe*, recueillis et préf. par le comte de Montalembert et publiés par Achille Boblet, Paris, 1838-1840. Recueil de documents.
- Montalembert (Charles Forbes René comte de), *Sainte Élisabeth de Hongrie*, rééd. de l'éd. de 1836, préf. Léon Gautier, éd. Mame fils, Tours, 1880, 360 p. (Pour tous, n° 163).
- Prevault (H.), *Histoire de Sainte Élisabeth de Hongrie*, 2^e éd., Paris, 1854, 96 p.

XX^e siècle

- Ancelet-Hustache (Jeanne), *Sainte Élisabeth de Hongrie*, Éditions franciscaines, Paris, 1947, 444 p., 15 ill., étude des sources, index.
- Ancelet-Hustache (Jeanne), *Les attributs de Sainte Élisabeth de Hongrie dans l'art médiéval*, Éditions franciscaines, Paris, 1951.
- Ancelet-Hustache (Jeanne), *L'or dans la fournaise. Sainte Élisabeth de Hongrie*, Éditions franciscaines, Paris, 1966, 144 p.
- Antoine (Paule), *Sainte Élisabeth de Hongrie*, éd. Tequi, Paris, 1958, 80 p. (Nos amis les Saints).
- Chérance (père Léopold de), *Sainte Élisabeth de Hongrie*, 1917.
- Clère (chanoine H.), *Le Chef de Sainte Élisabeth de Hongrie, duchesse de Thuringe à l'Archevêché de Besançon*, éd. Imprimerie de l'Est, Besançon, 1923, 29 p.
- Hoesl (Paula), *La vie d'amour de Sainte Élisabeth de Hongrie*, 1945
- Horn (Émile), *Sainte Élisabeth de Hongrie*, éd. Librairie académique Perrin et cie, Paris, 1902, VIII-284 p., 1 tableau, ouvrage couronné par l'Académie française, nombreuses rééd. (1932 : 24^e éd. revue). Plutôt livre d'édification qu'ouvrage à consulter. *Revue critique*, 1902, n° 22, *Revue des questions historiques*, 1902, t. I, 664.
- Horn (Émile), *Une nièce de Sainte Élisabeth : la bienheureuse Marguerite de Hongrie (XIII^e siècle)*, éd. L. S. Pères, Paris, 1908, 61 p.

- Horn (Émile), *Influence sociale de Sainte Élisabeth de Hongrie*, éd. Victor Lecoffre, Paris, 1913, 125 p.
- Horn (Émile), *Une descendante de Renaud de Châtillon*, tiré à part des *Séances et travaux de l'Académie des sciences morales et politiques*, éd. Félix Alcan, Paris, 1922, 510-538. Sur l'extraction française de Sainte Élisabeth de Hongrie.
- Naudet, *La chère Sainte Élisabeth de Hongrie*, Cahiers catholiques, Paris, 1923.
- Salle de Rochemaure (duc de la), *Du Danube à la Sprée, profils hongrois, silhouettes germaniques*, Aurillac, 1909, 607 p. 73-147 sur Pozsony ; 149-249 sur Budapest, la vie littéraire et intellectuelle ; 251-284 physionomie générale de la Hongrie.
- Saubin (l'abbé Antoine), *Sainte Élisabeth de Hongrie*, Paris, 1902, XIII-192 + 33 p.
- Toulouze (Henri), « Sainte Élisabeth de Hongrie dans la littérature française », *Actes du colloque international Nouvelles tendances en littérature comparée II* (Szeged, 28-30 septembre 1995), Szeged-Amiens, 1996, 83-95.
- Vaucher (A.), « Charité et pauvreté chez Sainte Élisabeth de Thuringe », *Études sur l'histoire de la pauvreté*, publié par M. Mollat, Paris, 1974, t. I, 163-173.

Femmes hongroises intellectuelles en France au XIX^e siècle

Tout au long du XIX^e siècle et surtout à partir des années 30, Paris voit arriver beaucoup d'étrangers, venant d'un nombre important de pays européens, attirés pour de multiples raisons par la ville lumière.

Parmi eux, se trouvent de nombreux Hongrois, fuyant la répression autrichienne consécutive aux événements de 1848-49 ou simplement intellectuels, jeunes voyageurs aristocrates en rupture de ban ou artistes attirés par la faune cosmopolite des nuits parisiennes.

On peut distinguer deux vagues plus importantes, très différentes tant dans leur composition que dans leurs motivations :

- l'émigration politique de 1849
- le cosmopolitisme intellectuel des années 80.

Ce qui est notable, c'est la présence parmi ces Hongrois de jeunes femmes, aristocrates ou non, aux liens plus ou moins distendus avec leur pays d'origine, qui vont trouver à Paris un terreau plus ou moins fertile pour pouvoir exprimer tous leurs talents en se faisant les chantres de leur pays.

Il est à peu près sûr que dans les conditions de la Hongrie, elles auraient eu peu de chance de pouvoir s'exprimer, ou tout du moins pas dans les domaines où elles vont pouvoir le faire à Paris. Leur notoriété est liée à leur situation de femmes immigrées dans le Paris du XIX^e siècle où une certaine élite féminine tenait le haut du pavé, dans l'écriture comme Georges Sand, ou plus communément à la tête d'un salon¹ comme Juliette Adam² ou Marie d'Agoult.³

¹ Verena von der Heyden-Rynsch, *Salons européens. Les beaux moments d'une culture féminine disparue*, trad. de l'allemand par Gilberte Lambrichs, éd. Gallimard, NRF, Paris, 1993, 272, ill.

² Juliette Adam, née Lamber, *La Patrie hongroise. Souvenirs personnels*, Paris, 1884, 327 p. Voir E. Armeanca, « Juliette Adam et la Hongrie », *Revue roumaine de Transylvanie*, 1935 : Saad Morcos, *Juliette Adam*, Le Caire, 1961.

³ Marie de Flavigny comtesse d'Agoult (Daniel Stern, pseudonyme), « Nélida », *Revue indépendante*, Paris, entre le 25 janv. et le 10 mars 1846, roman, rééd. Meline Cans et compagnie, Bruxelles et Leipzig, 1846, 2 vol. rééd. moderne, présentation et notes Charles Dupêchez, éd. Calmann Lévy, Paris, 1987, 270 p., *Mes souvenirs* (1806-1833), éd. Calmann-Lévy, Paris, 1877, de nombreuses rééd., *Mémoires* (1833-1854), introd. Daniel Ollivier, éd. Calmann Lévy, Paris, 1927, *Mémoires, Souvenirs, Journaux*, I et II, Paris, 1990; voir Jacques Vier, *La Comtesse d'Agoult et son temps*, éd. Librairie Armand Colin, Paris, 1955-1963, 6 vol., biblio.

Les écrits d'Emma Teleki de Gérando⁴ en ce qui concerne le milieu du siècle, et Emma Némethy⁵ (Jean de Néthy en littérature) pour les années 80 sont assez caractéristiques de ces nombreuses femmes.

Nous examinerons successivement ces deux vagues pour voir qu'à partir de leurs propres spécificités, dans le domaine politico-littéraire, elles vont consacrer toute leur énergie à présenter la Hongrie, sa situation, sa littérature.

Compte tenu des situations et des exigences de reconnaissance internationale différentes de la Hongrie des années 50 et des années 80, l'urgence, les modalités et les formes de la représentation et de la présentation de la patrie perdue ou quittée n'ont pas la même valeur, pour donner une image de celle-ci au pays accueillant.

Pour saisir l'importance de leurs rôles, il est indispensable d'avoir en tête la situation politique, économique et sociale de la Hongrie en 1848 et les grandes réformes qu'on y réclamait. Il est également nécessaire de préciser ce que la France pouvait alors représenter aux yeux des Hongrois. La Hongrie traversait une période de réformes depuis 1830, mais ce mouvement était contrarié par trop d'intérêts pour aboutir aux transformations radicales qui en auraient fait un véritable État moderne. Au point de vue politique, la Hongrie était un royaume, en principe indépendant, dont le roi était l'empereur d'Autriche. La vie politique était dominée depuis le XVII^e siècle par l'idée de résistance à la Maison d'Autriche.

Si nous cherchons à établir un parallèle avec la France, nous aboutissons aux conclusions suivantes : la révolution hongroise de mars-avril 1848 fait songer à la révolution française de 1789 pour ses résultats sociaux, notamment la suppression de la féodalité ; elle ressemble à la révolution de 1830 par ses idées constitutionnelles et parlementaires. Mais là s'arrêtent les ressemblances. Du point de vue politique, la Hongrie d'avant 1848 possédait un corps électoral plus vaste et plus démocratique que la France de la même époque. Son régime politique était plus libéral que celui de la France d'avant 1789, car il ignorait l'absolutisme. La Diète, malgré certaines réticences du pouvoir central, était convoquée de façon plus régulière que les États généraux en France. Du point de vue économique et social, la Hongrie de 1848 se trouvait dans une position très arriérée par rapport à la France. La France de 1789 possédait une industrie très développée, alors que la Hongrie de 1848 n'en avait pratiquement aucune. En

⁴ André Lazar, « Emma Teleki, un anneau brillant entre la France et la Hongrie », *Nouvelles études hongroises*, Budapest, 1978, t. 13, pp 159-169.

⁵ Magda Gálos, « Sigismond Justh et Paris. Contributions à l'histoire des relations littéraires franco-hongroises dans la deuxième moitié du XIX^e siècle », *Specimina Dissertationum facultatis philosophicae regiae hungaricae universitatis elisabethinae quinque-ecclesiensis*, n° 36, Budapest, 1933, 120 p., 1 portrait.

France, c'est la bourgeoisie qui a fait la Révolution, en Hongrie, c'est la petite et moyenne noblesse.

En France, malgré des disparités parfois criantes, des injustices insupportables, la place de la femme dans la société commence à être mieux assurée qu'en Hongrie. En 1835, *La Revue du Nord* pouvait encore publier, sous la plume de Sébastien Albin, un article concernant la Hongrie, portant le titre suivant : "Sur le marché aux femmes du Bihar".⁶

En fait, la France et la Hongrie n'avaient jamais connu d'analogie profonde dans leur évolution politique et sociale ; elles étaient trop éloignées l'une de l'autre, placées dans des situations trop différentes.

Ce que la France représentait pour la Hongrie, c'était avant tout une culture, une civilisation, des idées, un certain goût de la liberté ; en ce sens, il est juste de dire que la Hongrie, depuis le XVIII^e siècle, avait les yeux tournés vers la France et qu'elle s'inspirait ou tout au moins appréciait fortement les arts, les modes et surtout la littérature de ce pays. Mais les affinités spirituelles ne doivent point faire croire à des ressemblances matérielles. Les relations intellectuelles qui s'établirent entre la France et l'élite hongroise furent toujours plus profondes que les rapports politiques.⁷

Après 1830, c'est toute la jeune génération libérale qui se tourne vers la France. Le français, langue internationale, avait toujours été étudié en Hongrie. Il ne manquait pas de gouvernantes et de précepteurs dans les familles aisées. De 1830 à 1848, les écrivains, les hommes politiques connaissaient presque tous le français.⁸ Vers les années 30, Széchenyi fonde l'Académie sur le modèle français.⁹ Tous les aspects de la civilisation subissaient alors l'influence de Paris. Les écrivains hongrois avec Petöfi en tête avaient un véritable culte pour Victor Hugo ou Béranger.

La France de la Monarchie de Juillet était un véritable foyer d'attraction pour la génération romantique hongroise. De l'aristocrate à l'ouvrier, beaucoup y séjournèrent ou s'expatrièrent. Ces Hongrois étaient dans leur grande majorité partisans des idées libérales et ce sont eux qui envoyèrent à leurs compatriotes les

⁶ Sébastien Albin (pseud. de Mme Cornu), « Marché aux femmes en Hongrie (dans le Bihar) », *Revue du Nord et principalement des pays germaniques*, Paris, 1835, t. 1.

⁷ Paul Bouteiller, *La Révolution française de 1848 vue par les Hongrois*, éd. P.U.F. pour l'Institut français de Hongrie, Paris, 1949, 166 p., (Collection franco-hongroise, n° 1). Recueil de textes contemporains hongrois en traduction française concernant la révolution de février 1848.

⁸ Michel Bariska, « Les lectures françaises de Louis Kossuth », *Nouvelle revue de Hongrie*, Budapest, juil. 1935, t. 53, 167-173.

⁹ Dávid Angyal, « Le comte Etienne Széchenyi (1791-1860), fondateur de l'Académie hongroise », *Revue des études hongroises et finno-ougriennes*, Paris, 1926, n° 1-4, 5-28.

premiers récits détaillés des événements de février à Paris. En 1849, après la chute du gouvernement de Kossuth, beaucoup de leurs compatriotes fuyant la répression autrichienne, les rejoignent. C'est dans ce contexte que nous allons voir le rôle joué par la comtesse Emma Teleki.

Comment cette aristocrate magyare, issue de l'une des plus illustres familles de Transylvanie qui a donné à la Hongrie beaucoup d'hommes d'État, de savants et d'écrivains – parmi ceux-ci, le comte József Teleki qui rendit visite à Jean Jacques Rousseau en 1761¹⁰ et qui rédigea un ouvrage en français où il engage une grande polémique avec Voltaire¹¹ – est-elle amenée à jouer un rôle essentiel dans les relations intellectuelles franco-hongroises ?

À l'instar de Louise Michel, elle n'avoue jamais son âge, sa date de naissance n'est donc pas connue de façon précise. On la situe, d'après les sources, entre 1809 et 1815.¹² Son père, le comte Imre Teleki, aristocrate polyglotte, possédant une bibliothèque de légende, épouse la sœur cadette de Thérèse Brunsvik,¹³ "l'Immortelle bien aimée" de Beethoven et disciple en Hongrie de Pestalozzi. Elle passe ses années d'enfance entre ce père à l'austère érudition et cette mère à la sensibilité exacerbée, mais surtout en compagnie de sa sœur Blanka qui devait connaître l'auréole de martyre de la Révolution hongroise. L'un de ses premiers contacts avec la réalité française est la rencontre à Heidelberg avec le poète philosophe Edgar Quinet, naissance d'une longue amitié qui s'éteindra seulement à la mort de Quinet. 1838 est une date charnière, accompagnée de sa sœur Blanka et de sa tante Thérèse Brunsvik, elle se rend à Paris pour y rencontrer le pédagogue Marie Joseph de Gérando. C'est au cours de ce voyage qu'elle fait la connaissance d'Auguste, neveu élevé par l'Académicien. Les deux jeunes gens se retrouvent vite et se marient dès le printemps de 1840,

¹⁰ Comte Joseph Teleki, *La Cour de Louis XV. Journal de voyage du comte Joseph Teleki*, publié par Gabriel Tolnai, Presses universitaires de France, Paris, 1943, 214 p. Teleki part pendant l'été 1759 et retourne en Hongrie au printemps 1761. Il tient un journal en hongrois qui est mis ici à notre disposition. Il séjourne en France du 31 octobre 1760 au 20 mars 1761. Les passages concernant la France sont en intégralité. Les autres sont synthétisés. À la suite nous trouvons son cahier de dépenses de voyage et diverses correspondances. Zoltán Baranyai, « Une visite hongroise chez Rousseau à Montmorency », *Revue des études hongroises et finno-ougriennes*, Paris, juil.-déc. 1923, n° 3-4, 188-194. Gabriel (Gábor) Tolnai, « Les voyages d'un aristocrate transylvain. Ses rencontres avec Voltaire et Rousseau », *Nouvelle revue de Hongrie*, Budapest, oct. 1942, 230-238, 1 portrait.

¹¹ Comte Joseph Teleki, *Essai sur la faiblesse des esprits-forts*, Leyde, Jean Luzac, 5 ff et 102 p., in - 12°. Autres éd. : 1/ Augsburg, 1762, et se trouve à Sonvilliers en Suisse chez le Sr. Liomin, Officier. Petit in -8°, XX-128 p. C'est cette éd. qui est ordinairement prise pour référence. 2/ Amsterdam, M. Rey, 1762, petit in -8°, XVI-128 p. Voir Dóra Csanak, « Le rôle de Joseph Teleki dans une controverse scientifique française au XVIII^e siècle », *Acta Litteraria*, Budapest, 1974, t. 16, fasc. 3-4, 243-266.

¹² Voir note 4.

¹³ Marianne Czeke, « Une grande amie de Beethoven : la comtesse Thérèse Brunsvik de Korompa », *Revue des études hongroises*, Paris, avril-sept. 1928, n° 2-3, 207-219, 2 portraits dans le texte.

malgré les réticences des autorités autrichiennes et de la famille Teleki. Le couple se rend à plusieurs reprises en Transylvanie où Auguste de Gérando apprend la langue hongroise dès le deuxième voyage et écrit en trois ans trois ouvrages fondamentaux sur la Hongrie. Le dernier en 1845, *La Transylvanie et ses habitants* obtient un bon succès. Il est traduit en allemand et réédité en France en 1850.¹⁴ Jules Michelet, son maître incontesté, les lira et les relira. C'est la base de sa documentation sur la Hongrie mais aussi sur les Roumains et les Slaves du Sud. D'autres historiens français comme Charles Louis Chassin ou Édouard Sayous puiseront à cette source.¹⁵

Auguste de Gérando se retrouve tout de suite aux côtés des libéraux hongrois pour le renouveau de leur pays. Emma est à ses côtés et elle prend une part non négligeable à la rédaction de ses ouvrages. Elle traduit le dernier en hongrois. Auguste de Gérando participe aux derniers soubresauts de la Révolution hongroise. Après la défaite de Világos, il repasse la frontière comme il l'avait passée quelques semaines auparavant à l'aide de contrebandiers. Épuisé physiquement et moralement, il meurt à Dresde.

En novembre 1849, Emma Teleki fuit la répression autrichienne, et prend le chemin de l'exil qui le conduit à Paris le 25 janvier 1850.

Elle commence son activité d'émigrée dans l'ombre de Michelet qui venait de rendre hommage à son jeune ami et disciple.¹⁶ Son salon devient le centre nerveux de la Hongrie opprimée où les dirigeants de l'émigration hongroise retrouvent les libéraux français.¹⁷ Elle est le "nègre" ou la collaboratrice de Michelet en rédigeant pour lui un nombre important de notes sur l'histoire de la Hongrie. Le grand historien voulait écrire un ouvrage sur l'histoire de la Hongrie qui ne verra jamais le jour. Son dévouement à l'historien est sans bornes, et celui-ci le lui rend bien en la soutenant financièrement. Après l'arrestation de sa sœur

¹⁴ Auguste de Gérando, *Essai historique sur l'origine des Hongrois*, Paris, 1844. *La Transylvanie et ses habitants*, Paris, 1845 et 1850. *De l'esprit public en Hongrie depuis la Révolution française*, éd. Imprimeurs Unis, Paris, 1848, IV-505 p. Ouvrage important pour l'histoire parlementaire de la Hongrie de 1790 à 1847. Le livre a paru la même année en allemand à Leipzig. Voir Péter Rubin, « Un ami français de la Hongrie révolutionnaire : Auguste de Gérando (1819-1849) », *Études finno-ougriennes*, Paris-Budapest, 1982-83, t. 17, 193-222; Christine Adriaenssen, *Auguste de Gérando (1819-1849) ou l'ère des réformes à travers les jumelles d'un témoin français engagé*, Dissertation de doctorat, Wien, mai 1984, 217 p. + 55 p. d'annexes.

¹⁵ François d'Olay, *Un maître français de l'histoire hongroise : Édouard Sayous*, éd. de la Fédération nationale hongroise, Budapest, 1933, 98 p., 18 ill. et fac-similés.

¹⁶ István Fodor, « Michelet et la Hongrie. Documents inédits », *Europe*, Paris, nov.-déc. 1973, 184-203. « Michelet et ses amis hongrois », *Nouvelles études hongroises*, Budapest, 1975, t. 10, 189-196.

¹⁷ Suzanne Déry, *Un émigré hongrois en France : Daniel Irányi (1822-1892)*, éd. Institut français de l'Université François Joseph, Kolozsvár, 1943, *Études françaises*, n° 23, 97 p.; Miklós Kun, « Contribution à la question des relations françaises des membres de l'émigration Kossuth », *Nouvelles études hongroises*, Budapest, 1975, vol. 10, 197-204.

Blanka, Emma redouble d'activité. Son salon lui permet d'organiser des rencontres intéressantes. Sándor Teleki, ami intime de Victor Hugo et de Liszt, protecteur du poète Petőfi, fait la connaissance de Georges Sand et d'Alexandre Dumas. Après 1867, la situation s'améliore pour les émigrés hongrois et Emma peut passer les dernières années de sa vie en Hongrie. Compte tenu de son nom Emma Teleki aurait pu facilement renier l'idéal de sa jeunesse et vivre tranquillement dans l'un des trois châteaux familiaux. Elle préfère cependant l'émigration et son existence aléatoire, pour défendre la flamme de sa patrie et la mémoire de son mari. Outre les services rendus à Michelet, elle rédige et publie en hongrois six ouvrages anonymes destinés à ses enfants. Cette femme, aux ressources somme toute modestes, consacre son temps, son énergie et ses moyens à éditer loin de son pays et dans sa langue maternelle, une série d'ouvrages à usage familial destinés aux enfants des exilés. Les enfants des Hongrois vivant à l'étranger représentent à cette époque un groupe fort de plusieurs centaines de membres. Tel fut le sort de cette femme exemplaire qui mérite aussi le mot de Michelet dédié à son mari : elle constituait "un brillant anneau" entre la France et la Hongrie. L'activité de ces Hongrois et de leurs amis français rassemblés autour de Michelet prépara un terrain plus favorable pour les relations franco-hongroises qui vont connaître leur point d'orgue dans les années 80. Vers 1885, quand arrive à Paris l'écrivain hongrois Sigismond Justh, qui va se fixer comme programme de faire connaître la littérature hongroise, cette dernière mène une vie intense, en pleine évolution au niveau politique.¹⁸ Cette vie parisienne qui caractérise si bien l'esprit français attire les étrangers de tous pays. Elle semble atteindre une plénitude dans le domaine des lettres et des arts. Les talents sont monnaie courante, les "enthousiasmeurs de foule" sont nombreux.

Les auditeurs accourent en grand nombre pour suivre les cours d'Ernest Renan au Collège de France. Ses livres sont populaires et sont lus dès leur parution, discutés de façon souvent passionnée. C'est dans le roman qu'il exerce la plus grande influence. Hyppolite Taine impose au premier plan la philosophie positiviste et la critique. Paul Bourget se revendique comme un de ses disciples. C'est sous l'influence de Taine que Justh embrassera la carrière littéraire. Les naturalistes commencent à régner et côtoient les Parnassiens encore présents. Les arts connaissent la même vie mouvementée avec l'arrivée au premier plan de l'impressionnisme.

Les débats intellectuels, les querelles littéraires font recette.

Les salons restent des lieux où se concentre la vie intellectuelle parisienne même si, dans un jugement à l'emporte-pièce dont il est coutumier, Ernest Daudet en pense autrement :¹⁹

¹⁸ Voir note 5.

¹⁹ Ernest Daudet, *Les Coulisses de la Société parisienne*, Paris, 1893-1895, 38.

Il n'y a plus de ces salons « où autour d'une Muse avenante et mûre des gens de lettres ou se croyant tels s'assemblent une fois par semaine pour dire des petits vers en trempant des petits gâteaux secs dans un petit thé. Pas de salon littéraire sans gens de lettres et les gens de lettres modernes ne sont pas les mêmes... Il n'y a que des salons politiques (ceux de madame d'Haussonville et de madame Adam) et d'autres où l'on s'amuse simplement – pour ne pas dire où l'on essaye de s'amuser. »

Dans la dernière partie du XIX^e siècle, un nombre considérable de Hongrois viennent vivre, pour une durée plus ou moins longue, à Paris. Imitant en cela leurs aînés, les émigrés de la Guerre d'Indépendance de 1848-1849 qui avaient été si bien reçus dans les milieux républicains et démocratiques.

Des écrivains, des artistes, de simples voyageurs se rendent à Paris pour s'instruire ou simplement s'amuser.

Il faut noter que l'estime réciproque des Hongrois et des Français reposait aussi sur l'hostilité commune envers l'Allemagne et sur la sympathie que les Français éprouvaient pour ce peuple opprimé par les Autrichiens. Des romans tels que le *Prince Zilah* de Jules Clarétie ou les imitations de ceux de Jókai par le journaliste-écrivain Louis Ulbach renforcent cette popularité.

Les frasques de certains magnats hongrois, dépensant sans compter dans les folles nuits de Paris, sont très bien perçues. La Hongrie et les Hongrois sont à la mode.

C'est seulement vers la fin du siècle que la propagande anti-hongroise des nationalités de la Double Monarchie (Tchèques, Roumaines, Serbes...) éclipsera celle-ci.

En 1883, 142 Hongrois viennent en délégation à Paris. Cette visite organisée par la Société des écrivains et des artistes fait suite à d'autres activités de la même Société. Dans le contexte géopolitique de l'époque, cette manifestation somme toute banale va revêtir une grande importance. Le sommet de cette visite fut la rencontre avec Victor Hugo.²⁰ La France rendit cette visite en 1885. Ferdinand de Lesseps conduit à Budapest une délégation de 35 représentants de la vie intellectuelle et artistique française. On pouvait compter parmi eux : François Coppée, Jules Massenet, Léo Delibes... En 1889, à l'occasion du Centenaire de la Révolution française, plus de 600 Hongrois font le voyage à Paris. Entre autres activités, ils s'inclinent sur la tombe de Victor Hugo qui venait de s'éteindre. Lors des trois événements, les commentaires de la presse tant française que hongroise

²⁰ André Lazar, « Centenaire d'une rencontre mémorable. Le jour où Victor Hugo fondit en larmes... », *Revue de Hongrie*, Budapest, 1983, n° 3, 86-92 ; Henri Toulouze, « Un événement parisien en 1883 : la grande délégation hongroise », *Cahiers d'études hongroises*, Paris, 1993, n° 5, 145-154.

exaltent la sympathie mutuelle, le rapprochement entre les deux peuples séparés par la pesante Allemagne.

Les relations littéraires et artistiques que la France et la Hongrie entretenaient depuis 1848, se sont affirmées. Zichy, Liszt, Munkácsy, dans leur domaine respectif, sont au premier plan à Paris. Madame Adam se montre l'ardent défenseur de la Hongrie. Elle dirige en 1879 la campagne de solidarité lors de la grande crue de la Tisza qui détruisit la ville de Szeged au sud de la Hongrie.

La littérature française est goûtée et appréciée en Hongrie. Alors que de son côté, la littérature hongroise, malgré des études et des traductions de plus en plus nombreuses, reste inconnue du grand public en France.

C'est dans ce contexte rapidement tracé que Justh arrive à Paris. Grâce au salon du peintre Munkácsy, il est très vite accepté dans le milieu parisien. Il fait la connaissance et se lie avec Alphonse Daudet, Anatole France, Pailleron. Dans le salon de la comtesse Diane (Marie Suin de Beausacq), il rencontre Sully Prudhomme, José-Maria de Hérédia, Jean Berge, le représentant de l'école synthétique, patron de la *Revue Blanche* et beaucoup d'autres.

C'est là qu'il se lie avec mademoiselle Emma Némethy (Jean de Néthy) sur laquelle nous aurons le loisir de revenir plus loin. C'est chez le colonel Nicolas Kiss de Nemeskér, président du Conseil hongrois de Paris, chef de l'émigration hongroise, qu'il rencontre pour la première fois le comte Melchior de Polignac. Parmi toutes ses rencontres, Jean de Néthy, Jean Berge et Melchior de Polignac devinrent très proches et l'assistèrent dans l'accomplissement de ses projets. Ils collaborèrent avec lui pour la propagation de la littérature hongroise en France.

Justh a compris que l'urgence n'est plus de présenter la Hongrie pour la faire connaître au public français ou pour la défendre sur la scène internationale comme l'avaient si bien fait les émigrés de 48. Depuis le Compromis de 1867 qui avait donné naissance à la Double Monarchie, la Hongrie commence à être connue et reconnue.²¹ Mais la littérature hongroise, malgré de nombreux efforts pour faire connaître le poète Petőfi, reste inconnue.²² Il y a à ce niveau beaucoup d'efforts à déployer. Il va s'atteler, aidé par de nombreux amis, à cette œuvre.

Melchior de Polignac est le premier à entrer en lice. Il nous intéresse ici, car il sera un élément moteur dans l'engagement de Emma. Quand Sigismond Justh, devant le succès assez important que, la traduction de son *Livre de la Pousta*,

²¹ Louis Eisenmann, *Le compromis austro-hongrois de 1867. Étude sur le dualisme*, thèse de doctorat ès sciences politiques et économiques (Dijon, 1904), Paris, 1904, rééd. Cujas, Paris, 1968, préf. Victor Lucien Tapié, 683 p.

²² Ignác Kont, « Petőfi en France », *Revue de Hongrie*, Budapest, mai 1909, t. 3, n° 5, 582-604.

édité en 1892 remporte à la vente et dans la presse,²³ décide de publier les chefs-d'œuvre de la littérature hongroise dans le cadre d'une anthologie, c'est tout naturellement Melchior de Polignac qui met en vers les traductions en prose de Justh. En 1894, la mort empêche Justh de terminer ce travail qui est publié en 1896 sous le titre : *Poésies magyares*.²⁴ Une préface de François Coppée précède l'introduction du traducteur. Le *Pesti Napló* du 25 décembre 1894 indique que le recueil devait contenir une postface d'Alphonse Daudet, ce qui ne se réalisa pas. Cette anthologie est achevée grâce à l'aide de l'écrivain hongrois Dezső Malonyai. Elle contient 169 poèmes de 46 poètes et notamment des poésies de Petőfi, Tompa, Arany, Gyulai et d'autres poètes de l'époque classique. Elle donne aussi à connaître des poètes de la fin du XIX^e siècle, tels que Minka Czóbel, Szabolcska, Ignótus, Kálmán Tóth, Heltai... C'est Justh qui a fait la plus grande partie de la sélection et les traductions brutes, il a permis à l'éditeur de publier des auteurs vivants. Le comte Melchior de Polignac ne s'arrête pas en si bon chemin, fidèle au désir de son ami hongrois, il se charge de continuer la divulgation de la littérature hongroise en France. Dès l'année suivante, il publie la traduction d'un ouvrage de Minka Czóbel : *La migration de l'âme*.²⁵ Et pour clôturer le siècle, il donne en 1900 ses *Notes sur la littérature hongroise*.²⁶ Il s'inspire fortement de l'*Histoire de la littérature hongroise* de Beöthy.²⁷ Il trace un panorama de la littérature hongroise des origines au XIX^e siècle et finit ses notes par un essai sur le romancier Mór Jókai.

Mademoiselle Emmy Némethy (Jean de Néthy) assiste Melchior de Polignac dans tous ses travaux. Dans cette ambiance de travail très motivante et efficace elle va, elle aussi, apporter sa pierre sous l'impulsion de Sigismond Justh.

Cette jeune fille dont le nom et le pseudonyme littéraire sont d'origine hongroise, est autrichienne de naissance. Elle est l'une des figures les plus connues de la société parisienne, fréquentant la plupart des salons à vocation

²³ Zsigmond Justh (1863-1894), *Le livre de la poussta*, nouvelles trad. Guillaume Vautier, Paris, 1892, 263 p., « Journal parisien », extrait publié par G. Halász, *Nouvelle revue de Hongrie*, avril 1940, t. 62, 274-283, « Journal : époque parisienne », trad. François Gachot, *Journaux intimes et carnets*, publiés par *La nouvelle revue française*, Paris, 1975, pp 5-18.

²⁴ Melchior de Polignac, *Poètes hongrois. Poésies magyares*, poésies hongroises recueillies par M. de Polignac, précédées par une notice sur la poésie hongroise, préf. François Coppée, éd. Paul Ollendorff, Paris, 1896, XXXI-321 p., 46 poètes, 169 poèmes dont : Petőfi, Arany, Tompa, Gyulai, Szász, Eötvös, Gárdonyi, Heltai, Ignótus, Minka Czóbel...

²⁵ Minka Czóbel (1854-1943), *La migration de l'âme*, dialogues philosophiques, trad. Melchior de Polignac, ill. Henri Buttner, éd. Paul Ollendorff, Paris, 1897, VI-158 p., fig., couv. ill.

²⁶ Melchior de Polignac, *Notes sur la littérature hongroise*, Paris, 1900, 288 p., in -18°.

²⁷ Zsolt Beöthy, *A magyar nemzeti irodalom történeti ismertetése* (Présentation historique de la littérature nationale hongroise), 1877-1879, 2 vol.

littéraire ou non. Les contemporains la décrivent comme ayant une beauté exceptionnelle et une intelligence au-dessus de la moyenne.

Cette société où les “salonnardes” sont encore nombreuses et jouent un rôle certain, permet à des jeunes filles de pouvoir s’exprimer. Cela est d’autant plus vrai pour des jeunes femmes immigrées qui n’auraient pas pu jouer un tel rôle dans leur pays. Emma Némethy n’est pas seulement belle et spirituelle, sous l’influence de Sigismond Justh, elle va mettre une grande partie de son énergie au service de la connaissance de la littérature hongroise en France.

Nièce du grand écrivain autrichien Anastasius Grün (le comte Auersperg), elle se dirige très vite vers les lettres. Après un roman en anglais et une pièce de théâtre en français, elle fait des traductions de l’allemand.

Avant de la connaître personnellement, Sigismond Justh ne veut pas la rencontrer. Il trouve ce personnage trop libre à son goût et sa réputation ne correspond pas à l’idée qu’il se fait des femmes. Elle lui est présentée par hasard dans un salon. Ses préventions tombent et ils deviennent très vite les meilleurs amis du monde. Ils se retrouveront très souvent dans les salons de la tragédienne Sarah Bernhard, grande amie de mademoiselle Némethy.

Jean de Néthy (donnons-lui maintenant son nom de plume) s’intéresse très vite au projet de Justh sur la propagation de la littérature hongroise en France. Elle prend rapidement une place importante aux côtés du comte Melchior de Polignac. Aidé par Guillaume Vautier, le traducteur en français du *Livre de la Poust* de Justh, qui possède bien la langue hongroise après avoir fait un long séjour en Hongrie comme précepteur dans une famille aristocrate, elle commence à apprendre le hongrois qu’elle maîtrise assez vite de façon satisfaisante.

Lors d’un séjour en Hongrie chez Sigismond Justh à Szabadszenttornya, elle s’enthousiasme pour les chansons et les ballades populaires que les paysans du domaine lui apprennent.. Justh commence à les lui traduire en prose et elle les met en vers. Ce travail est achevé à Paris.

En 1891, un recueil de 165 pages paraît chez l’éditeur parisien Alphonse Lemerre. Il porte le titre : *Ballades et chansons populaires de la Hongrie* et en sous-titre *Souvenir de Szent-Tornya* en hommage à Justh.²⁸ Il comporte 42 ballades et 34 chansons populaires.

Jean de Néthy explique dans la préface le pourquoi de l’ouvrage :

« La littérature populaire de la Hongrie, pressentie et idéalisée par quelques artistes seulement à travers l’étrangeté ensorcelante de la musique cigány, est encore presque inconnue à l’étranger. Elle a longtemps été ignorée dans sa patrie même. »

²⁸ Jean de Néthy, *Ballades et chansons populaires de Hongrie*, éd. Lemerre, Paris, 1891, VI-164

Dans cette courte préface, elle essaie de présenter cette littérature si vivante parmi le peuple qui imprègne même des poèmes de Petőfi figurant ensuite sans nom d'auteur dans des recueils de chansons populaires. Elle puise principalement ses matériaux dans le recueil publié dans les années 40 par János Erdélyi, *Népdalok és mondák*.²⁹ La plupart des ballades sont originaires de Transylvanie et quelques-unes sont très anciennes.

Elle finit sa préface par ces mots :

« Dans ma traduction, je me suis astreint à une très littérale exactitude, m'attachant autant que possible à rendre mot pour mot, vers pour vers, et si j'ose la présenter au public, c'est en me pénétrant des paroles de Barbey d'Aurevilly : "Ce n'est peut-être que dans de mauvaises traductions que l'on peut avoir l'essentiel, l'indestructible, la partie irréductible des grands poètes." – Et le peuple n'est-il pas le plus grand des poètes ?... »

Jean de Néthy a très bien jugé son livre car selon les critères actuels, l'ouvrage est fort médiocre, mais il est le seul en cette fin du XIX^e siècle à faire connaître la littérature populaire hongroise en France. Le choix des ballades populaires correspond bien à la Hongrie de l'époque qui vit une ère de post-romantisme où beaucoup de poètes, oubliés aujourd'hui, ne font que de pâles imitations du romantique Petőfi. C'est le cas notamment de Szabolcska et de Kálmán Tóth.

À la fin du siècle, elle participe aussi, avec Melchior de Polignac et quelques autres, à l'édition à Budapest d'un recueil de poésies hongroises, traduites en français, dirigé par Kálmán.³⁰

L'intimité de Sigismond Justh et de mademoiselle Emma Némethy, dans ce monde un peu étriqué et à l'affût du moindre scandale, fait courir les langues sur la nature de leurs relations. À tel point qu'en 1894, paraît à Paris un petit roman anonyme portant le titre *Dilettantes* qui les prend pour héros. C'est une forme de consécration même si elle est éphémère.

C'est le premier cercle des relations de Sigismond Justh, où une femme, Jean de Néthy joue un rôle de premier plan pour diffuser la culture hongroise et notamment la littérature.

Voilà rapidement tracé, l'itinéraire de deux femmes hongroises ayant pour point commun de vouloir mieux faire connaître la Hongrie en France. Elles le font dans des contextes très différents. Emma Teleki, après 48, défend la Hongrie

²⁹ János Erdélyi, *Népdalok és mondák* (Chansons populaires et légendes), Pest, 1846-1848, 3 vol. et aussi János Kriza, *Vadrózsák* (Roses sauvages) Kolozsvár, 1863.

³⁰ Miksa Kálmán, *Poésies hongroises*, trad. Fr. Coppée, A. Saissy, F. E. Gauthier, M. de Polignac, J. de Néthy, éd. Lampel, Budapest, s. d., XXI-111 p. (Francei Könyvtár, n° 29).

martyrisée par la répression qui suit l'écrasement de la Révolution. La nécessité est de montrer que ce pays doit exister à nouveau. De son côté Emma Némethy n'a plus à prouver l'existence de la Hongrie, le Compromis de 1867 est passé par là. En cette fin de siècle où la Hongrie commence à jouer sa propre partition sur l'échiquier européen, dans le cadre de la Double Monarchie, il est utile de présenter ses trésors culturels, son passé. Chacune d'entre elles, à leur façon, vont apporter leur pierre à ces entreprises.

D'une façon très éloignée, à des époques différentes, dans des contextes politiques et relationnels qui ne se ressemblaient pas, Emma Teleki et Emma Némethy ont joué un rôle différent au niveau de la forme mais si proche sur le fond : faire connaître la Hongrie en France.

Dans le cadre des problèmes liés au déracinement inhérent à toute immigration et de la confrontation avec un autre contexte social, ces femmes qui sûrement n'auraient pas eu l'occasion et n'auraient pas pu avoir un rôle public vont se retrouver sur le devant de la scène. L'immigration, ici, joue un rôle important dans la révélation de leur personnalité.

Mémoires

Appel aux lecteurs

L'expérience hongroise à l'étranger est encore mal connue. Le XX^e siècle a connu nombre de migrations en provenance du sol hongrois, sous des formes diverses : migration "ethnique" comme celle des "Juifs hongrois" dans les années trente à la suite des lois antisémites du régime Horthy, "vagues" migratoires généralement assimilées à une cause "purement" politique (1945, 1947-48, 1956), départs individuels ne relevant pas – apparemment – d'une logique de crise politique et dont les raisons sont complexes à reconstituer...

Les Cahiers d'Études Hongroises ont décidé de se pencher sur ces fragments hongrois à l'étranger pour tenter de mieux connaître, de mieux appréhender la diversité de la vie des Hongrois – naturalisés ou non – à l'étranger et particulièrement en France. Pour ce faire, en raison de la relative carence de documents historiques ou littéraires, nous mettons en place une nouvelle rubrique fondée sur des témoignages écrits. C'est pourquoi nous en appelons aux Hongrois désireux de faire publier dans nos colonnes un texte, qu'il soit déjà écrit ou qu'il le soit pour l'occasion. L'objectif est de faire partager, sous la forme d'un texte rédigé à la première personne ou d'un entretien avec un membre de notre rédaction, un épisode de votre vie relatif à votre vie en-dehors des frontières hongroises, en France ou dans un autre pays.

La publication de ces témoignages répond à des règles simples. Il faut que le texte soit précis et traite soit d'un aspect particulier de votre vie à l'étranger – économique, social, politique, artistique... – en relation directe avec la société du pays d'accueil, soit d'une période donnée (comme le montre le premier texte publié, évoquant les activités résistantes d'un Hongrois pendant la seconde guerre mondiale). A priori, un seul texte sera imprimé par numéro des Cahiers. Il sera choisi par le responsable de la rubrique en accord avec le rédacteur en chef. Il est impératif que vos écrits parviennent à la rédaction au plus tard début septembre.

Par ailleurs, si vous êtes en possession d'archives personnelles ou de documents pouvant aider à la compréhension de certains pans de l'histoire politique, sociale, économique ou juridique des Hongrois en France, ces documents sont précieux pour les chercheurs, et les Cahiers d'Études Hongroises se proposent d'en publier un ou plusieurs dans chaque numéro suivant les propositions que vous nous ferez. Enfin, si vous ne souhaitez pas, pour une raison ou pour une autre, conserver des documents vous appartenant ou que vous avez hérités, et si vous souhaitez les déposer pour qu'ils puissent ultérieurement servir la recherche sur l'expérience hongroise à l'étranger, vous pouvez vous adresser à la rédaction. En effet, dans le cadre d'une collaboration entre le Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises (CIEH) et la Bibliothèque de

Documentation Internationale Contemporaine (BDIC), il est désormais possible de déposer officiellement, de stocker, de classer et de mettre à disposition des chercheurs – en accord avec les donateurs – un certain nombre de fonds privés d'archives hongrois.

D'avance, nous vous remercions.

Écrire ou faire parler. Les modes d'énonciation de l'expérience individuelle hongroise en France

« Je me limiterai à dire ce que j'ai vécu, aussi honnêtement, c'est-à-dire aussi subjectivement que possible, et sans prétendre le moins du monde à une quelconque objectivité. »

Lion Feuchtwanger, *Le diable en France*,
Paris, Belfond, 1996 (1^{re} édition allemande 1982), p. 10

Cet article, volontairement bref, n'a pour but ni de présenter une analyse poussée des questions soulevées par l'autobiographie ou l'entretien, ni de donner un état des lieux exhaustif de la production littéraire existante sur l'expérience hongroise à l'étranger. Dans la perspective de la création d'une nouvelle rubrique des *Cahiers*, il vise uniquement à repérer rapidement quelques-uns des problèmes posés par les techniques d'énonciation de l'expérience individuelle de façon générale, ainsi qu'à donner un aperçu, dans la problématique très particulière de l'émigration et de l'exil, des difficultés rencontrées par le chercheur pour définir le statut exact de certains ouvrages à teneur autobiographique sur les Hongrois à l'étranger, et à fournir quelques pistes de recherche pour l'analyse des conditions sociales de production d'une autobiographie en situation d'émigration.

La description ou le récit de l'expérience personnelle par celui qui l'a vécue relève, quelle que soit la modalité choisie par l'auteur pour exprimer sa proximité avec les faits et les personnages de la narration, de ce que Philippe Lejeune appelle le "pacte autobiographique".¹ Pourtant, ce dernier ne fait pas entrer dans les limites de son cadre les ouvrages où tout ou partie de l'itinéraire d'un individu est raconté sous la forme de questions et de réponses, transcription des paroles échangées entre celui qui demande des informations et celui qui répond à sa demande lors d'une rencontre particulière dont cet échange est le seul but. Le témoignage, qui est au principe des récits de vie, est alors le récit de l'expérience personnelle devant la demande de l'historien ou du sociologue.² Plutôt que

¹ Cf. P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points-Essais, 1975, ainsi que, du même auteur, *Je est un autre, l'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Le Seuil, 1980.

² Voir ce qu'en dit Michael Pollak sur le problème particulier de l'expérience concentrationnaire in M. Pollak et N. Heinig, « Le témoignage », *Actes de la recherche en sciences sociales*. 62-63, 1986, 3-29,

d'opposer ainsi le côté volontaire de l'autobiographique et le côté purement réactif de l'entretien, il nous semble plus utile de s'attarder sur la différence des techniques et le rapport de ces dernières à la construction d'une "vie".

La volonté scientifique de comprendre les faits sociaux d'abord dans leur réalité pratique plutôt que dans la simple apparence qui se dégage du discours des acteurs, puis de réussir à y incorporer ce dernier, oblige à prendre conscience des deux illusions qui sous-tendent respectivement la pratique de l'autobiographie et de l'entretien biographique.³ La première correspond, dans le registre de l'autobiographie, à ce que Pierre Bourdieu appelle « l'illusion biographique », c'est-à-dire la tentation de représenter une vie individuelle comme « un ensemble cohérent et orienté », composé d'événements et de dates significatives ne prenant sens que par leur réunion dans une biographie, comme si cette dernière pouvait être purement individuelle, détachée de la réalité sociale dans laquelle se meut la personne.⁴ Dans cette perspective, la biographie devient, a posteriori, une ligne de vie presque droite, débarassée des contraintes et des potentialités inhérentes aux différentes positions sociales occupées.⁵ Le travail sociologique visant à retracer une ou plusieurs vies "individuelles" consiste alors à repenser l'idée biographique en terme d'itinéraires ou de trajectoires.⁶

La deuxième illusion est celle de la transparence et de la spontanéité qui présideraient à la situation d'entretien.⁷ La conception méthodologique et idéaliste en fait une situation équilibrée entre les deux parties, dans laquelle celui qui interroge se doit de rester le plus neutre possible afin de ne pas influencer les réponses de son interlocuteur. C'est nier que l'entretien est également une

particulièrement 6-7, et D. Bertaux, « Histoires de vies ou récits de pratiques ? Méthodologie de l'approche biographique en sociologie », *Recherches économiques et sociales*, 6, avril 1977, 7-12.

³ Sur l'objectivation du monde social par le scientifique et l'incorporation concomitante du discours ou de la pratique effective des acteurs, cf. P. Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, particulièrement 49 et 188, ainsi que, pour un modèle plus proche des discours, L. Boltanski et L. Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991.

⁴ P. Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62-63, juin 1986, 69-72, citation 69.

⁵ Pour un exemple de biographie inscrite dans la réalité sociale, N. Elias, *Mozart, sociologie d'un génie*, Paris, Le Seuil, 1991.

⁶ Cf. J.C. Passeron, « Le scénario et le corpus. Biographies, flux, itinéraires, trajectoires », *Revue française de sociologie*, XXXI, 1990, 3-22, republié in J.C. Passeron, *Le raisonnement sociologique. L'espace non-poppérien du raisonnement naturel*, Paris, Nathan, 1993, chapitre VIII homonyme, 185-206.

⁷ Cf. J.B. Legavre, « La neutralité dans l'entretien de recherche. Retour personnel sur une évidence », *Politix*, 35, 3^e trimestre 1996, 207-225, et S. Beaud, « L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l' 'entretien ethnographique' », *Ibid.*, 226-257 ainsi que le numéro spécial de la revue *Recherches sociologiques* consacré aux usages sociaux de l'entretien, décembre 1996.

interaction sociale et donc une relation de pouvoir entre celui qui interroge et celui qui répond. S'il est fréquent de citer l'inégalité de l'entretien quand celui-ci concerne des personnes de niveau social inférieur à celui de l'interviewer qui apparaît alors comme pourvu des attributs symboliques de la science qui légitime son droit à interroger, il faut rappeler que le chercheur peut également se trouver dans une situation où l'âge, la profession et les différentes caractéristiques sociales des interrogés s'imposent à lui plus que le contraire.⁸

Les deux illusions que nous venons brièvement d'analyser sont encore compliquées par deux choses. D'une part, l'immigration est rarement l'objet d'un discours non-politique ou non-social et la manière de parler de la présence étrangère est fréquemment dépendante de la position de celui qui en parle. Même le recours au témoignage et aux ressources biographiques des immigrés, souvent utilisé en raison de la difficulté à se procurer des données par les voies officielles, tend à devenir une mode, une sorte de justification du discours scientifique.⁹ D'autre part, l'existence depuis le milieu des années quarante d'un exil hongrois, c'est-à-dire d'un espace politique en émigration obligeant à prendre position, dans une opposition irréductible entre les communistes et les autres, entre "eux" et "nous", renvoie souvent l'explicitation ou la narration autobiographique à la définition d'une position occupée dans l'exil.¹⁰

L'expérience hongroise en France possède déjà ses auteurs en langue française, que ce soit sur le mode de l'autobiographie littéraire – dont les exemples les plus connus sont certainement le livre de Yolande Földes, *La rue du chat-qui-pêche* et les deux premiers ouvrages de Christine Arnothy¹¹ –, des

⁸ Cf. H. Chamboredon, F. Pavis, M. Surdez et L. Willemez, « S'imposer aux imposants. À propos de quelques obstacles rencontrés par des sociologues débutants dans la pratique et l'usage de l'entretien », *Genèses*, 14, 1994, 114-132.

⁹ Cf. A. Sayad, « Tendances et courants des publications en sciences sociales sur l'immigration en France depuis 1960 », *Current sociology*, 32(3), hiver 1984, 219-251, particulièrement 250, et M. Catani, « La présence étrangère : lieux d'origine et auteurs du discours à son sujet » in P.J. Bernard, *Les travailleurs étrangers en Europe occidentale*, Paris, Mouton, 1976, 273-292.

¹⁰ Nous nous permettons de renvoyer, pour une analyse rapide de l'exil hongrois et pour une définition de ce que nous nommons « exil », à S. Dufoix, « Pour une analyse sociologique de l'exil. Quelques pistes sur l'exemple hongrois en France », *Cahiers d'études hongroises*, 7, 1995, 273-281. Pour plus de précisions, nous renvoyons à notre thèse *Exil et politique. Éléments pour une sociologie de la politique en émigration : l'exemple des Hongrois, des Polonais et des Tchécoslovaques en France de 1945 à nos jours*, thèse pour le doctorat en science politique sous la direction de Marc Lazar, Université de Paris-I, 1997, 2 volumes.

¹¹ Y. Földes, *La rue du chat-qui-pêche*, Paris, Albin Michel, coll. Le livre de poche, 1957 (1^{re} édition française 1937). Outre *J'ai quinze ans et je ne veux pas mourir*, paru chez Fayard en 1955, qui raconte le siège de Budapest, Christine Arnothy a publié en 1957, toujours chez Fayard, *Il n'est pas si facile de vivre*, qui témoigne de l'existence dans un camp de réfugiés en Autriche.

mémoires,¹² du témoignage-récit¹³ ou encore d'une fiction fortement influencée par l'expérience personnelle.¹⁴ Néanmoins, la production de ce type de témoignage est demeurée très limitée. Trois raisons, à notre sens, peuvent expliquer cette rareté. Premièrement, la situation d'émigration est complexe. Elle perturbe la personnalité, elle arrache aux repères connus, elle rend difficile la communication dans sa langue maternelle, particulièrement dans le cas d'une langue comme le hongrois, enfin elle fait plonger l'émigré dans un univers beaucoup plus complexe que son univers d'origine, et ce à tous les niveaux : professionnel, familial, personnel. L'existence de l'exil, c'est-à-dire d'une politisation de l'émigration, ajoute à cette complexité. Deuxièmement, la part relativement faible des écrivains dans l'émigration hongroise peut en partie rendre compte de cette rareté des témoignages écrits. Enfin, il ne faut pas oublier que l'état d'une bibliographie dépend également de l'état du champ littéraire et de l'intérêt que peut alors représenter, pour certains éditeurs, la publication d'un texte relatif à la vie vécue dans l'émigration.

De façon générale, la politisation qui caractérise l'exil et qui tend à instrumentaliser toute activité sociale pour la rendre utile à la lutte politique menée sur le sol étranger contre le régime en place dans le pays d'origine, incite la plupart du temps à limiter son témoignage à l'événement construit comme origine de la fuite et donc à en faire le point de départ du combat politique.¹⁵ Des initiatives rédactionnelles plus ambitieuses ne trouvent généralement place que chez des maisons d'édition publiant dans la langue même de l'exil.¹⁶ Sinon, l'accès aux éditions françaises – ou occidentales – est largement conditionné par l'amputation de la spécificité de l'exil. Il est ainsi significatif que François Fejtő

¹² Cf. F. Fejtő, *De Budapest à Paris. Mémoires*, Paris, Fayard, 1986.

¹³ Cf. A. Koestler, *Hiéroglyphes*, Paris, Calmann-Lévy, 1955, et, du même auteur *La lie de la terre*, Paris, Calmann-Lévy, coll. Le livre de poche, 1971. Voir aussi P.A. Löffler, *Journal de Paris d'un exilé (1924-1939)*, Paris, Gallimard, 1974. Né en 1901, Löffler fut un membre actif de la Ligue hongroise des droits de l'homme et du citoyen fondée en France en novembre 1924. Il quitta la Hongrie pour la France en 1924 en raison des dangers que lui faisait courir son activité au sein du parti social-démocrate hongrois. Magasinier puis dessinateur industriel, il fut engagé volontaire pendant la guerre avant de prendre part à la Libération de Paris. Il demeura membre du Comité central de la Ligue jusque dans les années 70. Pour un autre témoignage "de gauche", cf. H. Elek, *La mémoire d'Hélène*, Paris, François Maspero, 1977.

¹⁴ Nous pensons qu'il est possible d'inclure dans cette catégorie le roman qu'Agota Kristof a consacré à la vie de quelques réfugiés hongrois dans une petite ville suisse. Cf. A. Kristof, *Hier*, Paris, Le Seuil, 1995.

¹⁵ Pour les Hongrois, cf. F. Nagy, *Struggle behind the iron curtain*, New-York, Macmillan, 1960 ou I. Kovács, *D'une occupation à l'autre : la tragédie hongroise*, Paris, Plon, 1949 ; pour les Tchécoslovaques, cf. H. Ripka, *Le coup de Prague, une révolution préfabriquée*, Paris, Plon, 1949.

¹⁶ Pour l'exil hongrois en France, l'exemple le plus intéressant est sans doute P. Auer, *Fél évszázad* (Un demi-siècle), Washington, Free Press, 1970.

“gomme” totalement de ses *Mémoires* son activité dans l’exil hongrois pour ne se concentrer que sur la partie “française” de son expérience et de ses relations. Ce n’est pas l’exil qui empêche de se pencher sur son expérience, mais souvent les conditions mêmes de possibilité de l’expression d’un tel témoignage. Il faut ainsi prendre en compte les facteurs tenant à la popularité de celui qui écrit, à son insertion dans les milieux littéraires et éditoriaux, à la position qu’il occupe dans la société française. L’exemple de l’exil allemand anti-nazi en France nous montre des autobiographies rédigées par des écrivains déjà renommés, publiées en anglais ou en français.¹⁷ Il est évidemment hors de doute que la place de l’allemand parmi les langues communes les plus parlées et les plus traduites en Europe joue un rôle non négligeable dans cet état de fait.

Le problème de l’entretien est encore différent. En raison du peu d’études encore développées sur l’émigration hongroise, les entretiens sont peu nombreux. D’autre part, il n’existe pas encore de lieu particulier consacré à la collecte, à l’enregistrement et à l’archivage des entretiens, ce qui empêche largement l’accès des historiens ou des sociologues aux éventuels entretiens déjà réalisés par des chercheurs en sciences sociales. De même, la collection d’interviews réalisées par des historiens et des sociologues hongrois – opposants au régime communiste – entre 1981 et 1996, et qui comprend un assez grand nombre d’entretiens avec des personnalités de l’exil, est strictement régie par des lois de confidentialité. La lecture de l’inventaire indique si la transcription est consultable sans autorisation (*nyilvános*), consultable avec l’autorisation de citer de la personne interrogée (*kutatható*) ou non consultable (*zárt*).¹⁸ À l’exception des interviews réalisées avec des exilés désormais décédés – automatiquement *nyilvános* –, les autres se révèlent en pratique plus souvent fermées que consultables, même avec autorisation.

Compte-tenu de ces difficultés techniques et de la forte signification que revêtent souvent les écrits autobiographiques ou les entretiens avec des individus exilés ou émigrés – même depuis longtemps –, nous ouvrons les colonnes des *Cahiers* aux Hongrois. Cependant, inviter à la recollection n’est jamais un simple appel au souvenir. Alors, que souhaitons-nous faire avec la mise en place de cette nouvelle rubrique ? Avant tout inviter les Hongrois ou les Français d’origine hongroise à chausser les doubles lunettes dont parle le peintre Székely :

« Les doubles lunettes que je porte sont assez rares.

¹⁷ Cf. R.D. Critchfield, *When Lucifer cometh. The autobiographical discourse of writers and intellectuals exiled during the Third Reich*, New-York, Peter Lang, 1994, particulièrement l’excursus « History and exile autobiography ». Voir aussi L. Feuchtwanger, *Le diable en France*, *op.cit.*

¹⁸ La liste des entretiens réalisés ainsi que les conditions d’accessibilité se trouvent dans *Budapesti Oral History Archivum 1981-1996*, Budapest, Institut 1956, 1996.

Je suis la seule personne à en porter.

Je vois en même temps de près et de loin, quand je soulève ou non la première paire !

Ces doubles lunettes me permettent de voir la Hongrie de près et de loin. »¹⁹

¹⁹ Entretien avec le peintre Székely le 11 juin 1983, in C.O. Scelles et C. Villemin, *L'art dans la Hongrie d'après-guerre vu de Paris*, mémoire de licence, Paris, 1990, cité in C. Rinaudo et S. Ryvlin, *Intégration et identité nationale en situation d'émigration. L'immigration hongroise en France*, mémoire de maîtrise de sociologie-ethnologie sous la direction de Jocelyne Streiff-Fenart et Jean-Pierre Zirotti, Université de Nice Sophia-Antipolis, 1991-1992, 231.

Émeric EPSTEIN

Docteur en Médecine

“Survivre à Toulouse”

C'est en vélo que j'ai fait mon entrée à Toulouse, en juin 1940, venant de Cahors avec un ami, Georges Lucas.

Nous étions arrivés à Cahors, dans une voiture (Simca 5) prêtée par mon patron, le chirurgien Moncany, avec qui j'avais travaillé durant un mois et demi à l'hôpital de Corbeil, après deux ans passés comme interne à Soissons (internat de Reims et de Soissons). L'hôpital de Soissons devait être évacué devant la percée des Allemands à Sedan, et l'hôpital de Corbeil m'attendait depuis quelques temps.

Le docteur Moncany m'assura qu'à Cahors ou en d'autres lieux dans le sud, je trouverais certainement du travail, sur sa recommandation.

Logés dans un camp de réfugiés, mes amis et moi-même avons vite compris l'impossibilité de trouver un moyen d'existence à Cahors. En tant que médecin j'avais encore moins de chances que d'autres. (J'étais docteur en Médecine de la Faculté de Paris, mais étranger. En 1939-40, pour ne pas être défavorisés, les internes pouvaient passer leur doctorat dans l'armée, qui ne reconnaissait pas le titre d'interne.)

En circulant dans la ville de Cahors, il était facile de se rendre compte qu'un adulte sur deux était médecin, car le service de santé belge s'était replié dans la ville.

Mes amis Paul et Georges avaient des relations à Toulouse, des étudiants hongrois, ainsi fut-il décidé de nous y rendre, en train pour Paul qui avait de l'argent, et en vélo pour Georges et moi-même qui n'en avions pas.

Nous avons eu la chance de trouver une chambre libre, dans une maison meublée de la rue Duméril où demeuraient les connaissances de Paul et de Georges. Elle fut tirée au sort, car deux personnes seulement pouvaient y loger. C'est ainsi que je m'y installai avec mon ami Paul, médecin comme moi, ancien camarade de lycée. Georges fut accueilli par un de ses amis.

La maison meublée était pleine de Hongrois ou hungarophones, presque tous étudiants en chimie, à l'Institut de Chimie ou bien à la Faculté de Sciences. Certains finissaient l'année universitaire, d'autres l'avaient déjà achevée. Tous, nous étions préoccupés par les difficultés qui nous attendaient. L'armistice conclu avec les Allemands et la délimitation de la "Zone libre" nous donnaient l'illusion d'une certaine sécurité, bien vite disparue. Coupés de nos familles en Hongrie, nous n'avions que peu de ressources. Certains n'avaient pas d'argent du tout, d'autres en avaient un peu. Avec mon ami Georges, nous mettions tout en

commun, mais nous sentions qu'il nous faudrait bientôt trouver une source de revenus pour "survivre".

L'idée me vint au bord de la Garonne où nous prenions le soleil, en face de l'Émulation Nautique. Le mur de béton qui couvre les berges n'existait pas encore et il n'était nullement défendu de se baigner dans la Garonne. Je nageais beaucoup, mon trajet habituel consistait à remonter la Garonne, à contre-courant, du pont St-Michel jusqu'à une digue au trois-quarts démolie, à la hauteur du Stadium.

Notre partie de bridge fut interrompue par l'arrivée d'un marchand de sandwiches, en qui certains de nos amis reconnurent un joueur de football hongrois de l'équipe de Toulouse (Gárdos) : il nous expliqua qu'il gagnait sa vie en vendant des sandwiches un peu partout selon sa fantaisie et son flair.

Je lui ai demandé de me prêter son plateau pendant une demi-heure, pour voir comment cela se passait. Il a bien volontiers consenti, car il faisait chaud et un peu de repos à l'ombre l'attirait irrésistiblement. Il a pris ma place au bridge, et me voilà parti sur les berges, pleines de monde, pour vendre des sandwiches.

Le résultat fut intéressant, tous les sandwiches furent vendus. Je remis l'argent au marchand qui me renseigna sur la façon et les endroits où se procurer le jambon et le pâté nécessaires à la confection des sandwiches. Ma décision était prise, Georges et moi essayerions de gagner quelques sous de cette façon, avant que nos derniers deniers s'évaporent.

Marchand ambulant

Voici comment nous sommes devenus marchands ambulants, avec nos diplômes de docteur en médecine et de docteur ès sciences, en ce qui concernait Georges.

Nous faisions la queue au marché des Carmes durant une heure ou plus, pour acquérir un peu de jambon et du pâté pour la préparation de nos sandwiches. Nous avons essayé de les vendre un après-midi devant la gare Matabiau, mais nous avons rencontré une telle concurrence que nous avons été obligés d'y renoncer.

Les gares, en principe, servent aux gens qui partent et reviennent de voyage, et non de lieu de séjour. Ce n'était pas le cas de la gare de Toulouse en cette fin d'été 1940. Une foule de gens y séjournaient, jour et nuit. Partout, des gens allongés par terre sur des couvertures et des manteaux étalés, dormaient ou bien bavardaient tristement. Nous avons compris que la nuit serait plus propice pour vendre nos sandwiches, car les pauvres S.D.F. (Sans Domicile Fixe, comme on dirait aujourd'hui) pouvaient avoir faim, s'ils avaient des insomnies. Cette supposition s'avéra.

Arrivant à la gare vers 22^h-23^h, il était rare que vers 2 ou 3 heures nous n'ayons pas vendu toute notre marchandise. Les affaires marchaient si bien que

nous avons bientôt pu venir à tour de rôle un soir sur deux seulement, ce qui nous permettait de nous reposer une nuit sur deux. Supportable.

Il fallait travailler, car nous avions une bouche de plus à nourrir, Georges ayant appris que sa fiancée parisienne, juive allemande internée à Gur, dans les Pyrénées, pouvait éventuellement sortir du camp, si on lui fournissait un certificat d'hébergement, logement et entretien. Nous avons fait le nécessaire pour nous procurer tout cela et bientôt nous avons eu le plaisir de voir arriver Inge.

Un arrangement intérieur de la maison meublée de la rue Duméril a permis à Georges et Inge d'avoir leur chambre. Pendant que nous passions notre temps au marché, Inge nous faisait la cuisine et ce petit “ménage à trois”, tout à fait conforme aux bonnes mœurs, fonctionnait convenablement.

Mais les bonnes choses ne duraient jamais bien longtemps à cette époque. À la fin de l'été, en septembre si ma mémoire est bonne, un décret introduisit le ticket de pain. Patatras... : il n'était plus possible de vendre des sandwiches, vendre du pain sans ticket devenait un crime ou, mettons un délit...

Il fallait se recycler. Nous avons choisi la cacahuète, car nous avons remarqué des jeunes gens qui en vendaient devant la gare avec un certain succès.

Tous les matins nous achetions une certaine quantité de cacahuètes grillées et les revendions dans la soirée devant ou dans la gare. Au bout de quelques semaines, nous avons assez d'argent pour acheter un sac de cacahuètes et sur l'indication d'un “collègue” nous les avons portées chez un boulanger de la place Arnaud-Bernard pour les faire griller.

Quand nous sommes revenus les chercher le lendemain, quelle fut notre consternation, les cacahuètes étaient brûlées, réduites en cendre avec quelques croûtes desséchées qui surnageaient.

Nous avons manifesté notre mécontentement au boulanger et réclamé le remboursement de la marchandise. Il nous a répondu avec arrogance, nous proposant de l'accompagner au commissariat le plus proche, pour régler le litige. C'est ce que nous avons fait... mais à l'entrée du commissariat nous nous sommes dégonflés, conscients qu'on pouvait peut-être nous demander une autorisation de vente – que nous n'avions point !

Humiliés, nous sommes partis tristement, maudissant les gens malhonnêtes qui profitent du désarroi des “intellectuels” aux abois.

Les nuits devant la gare ne furent pas non plus toujours dépourvues d'incidents ou d'imprévus... Très souvent des inconnus nous demandaient des renseignements bizarres, des adresses, l'emplacement de bordels, etc. Une fois, un monsieur barbu m'a demandé en achetant des cacahuètes si j'avais toujours été marchand ambulant. Il avait remarqué mon pantalon kaki, mes brodequins militaires, et mon faciès lui semblait plus évolué que celui d'un marchand de rues. Quand je lui dis que j'étais étudiant en médecine (dire que j'étais médecin me semblait trop gros) il a soupiré... « pauvre France » et il m'a acheté tous mes

paquets de cacahuètes. Je l'ai béni, car ce soir-là je pus rentrer me coucher tôt... vers minuit.

Le lendemain j'ai reconnu la photo de mon bienfaiteur dans un journal. C'était M. Ramadier... futur chef du gouvernement après la Libération.

Une autre nuit, des policiers m'ont demandé si je n'avais pas vu un gars qui vendait des sandwiches sans ticket de pain. Après ma réponse négative, ils m'ont demandé aimablement si j'avais l'autorisation de vendre des cacahuètes. Aussi aimablement, ils m'ont conduit, place du Capitole, dans un petit bureau de police où un inspecteur a pris mes nom et adresse.

Déjà, peu de temps auparavant, les étrangers devaient se faire recenser et déclarer leurs moyens d'existence. Naïvement, je m'étais fait recenser et, comme il fallait montrer qu'on avait de l'argent, c'étaient les mêmes billets qui circulaient entre les "métèques" fiers d'exhiber deux ou trois mille francs.

Mon inspecteur trouva la trace de mon recensement. Comme il me demandait pourquoi je faisais cela, puisque j'avais déclaré que j'avais de l'argent, j'ai répondu que je ne pouvais pas attendre que mes derniers sous soient dépensés, avant de réagir. Il m'a regardé avec dédain et a déclaré : « Tu fais cela parce que tu es juif ! ». Sur ces bonnes paroles, j'ai pu partir. Je me permets d'ajouter qu'après la Libération, j'ai revu ce gentil colosse, au Commissariat Central, toujours en fonction, bénéficiant sûrement d'un avancement en tant que "résistant" !

La vie quotidienne à Toulouse, fin d'été 1940

(...)

Mettant à profit notre désir de se cultiver, Thomas Bauer, chimiste originaire de Budapest possédant aussi une culture littéraire étendue, et également intéressé par les sciences sociales, organisa une sorte de séminaire.

Les réunions hebdomadaires avaient lieu à son domicile, rue des Coffres, chacun était libre de choisir un thème qui l'intéressait et d'en faire profiter les autres, par un exposé d'une heure suivi de discussion. Les plus fréquentes étaient les conférences littéraires, touchant la littérature française ou mondiale, mais des exposés socio-politiques, en rapport avec les idéologies marxiste, fasciste, de grande actualité à l'époque étaient également "au programme".

L'étoile de ces réunions fut sans conteste un ami, réfugié de Paris, comme moi-même, le docteur Gabel, médecin, mais également philosophe, imbattable dans toutes les branches. À la fin des conférences il semblait être plus au courant des sujets traités que le conférencier lui-même et ses observations complétaient ces réunions et les rendaient plus intéressantes.

C'est dans cette ambiance que j'ai fait la première conférence de ma vie, sur un sujet d'actualité également en rapport avec mes lectures de l'époque. Sous le titre de *La paix à tout prix chez Huxley*, j'ai combattu l'idée de non-violence de

Huxley, dans le contexte de l'époque que nous vivions, c'est-à-dire face à la barbarie nazie. J'ai encore le manuscrit de cet exposé, en langue hongroise, car la grande majorité des participants était hongarophone.

Un petit groupe d'étudiants participant à ces conférences était communiste. Ils intervenaient à chaque occasion pour exposer le point de vue marxiste. Ils ont réussi à intéresser plusieurs d'entre nous à la dialectique marxiste, à éveiller le désir de parfaire nos connaissances dans ce domaine, puis à nous entraîner à participer à quelques actions. Je ne citerai que leurs noms familiers de l'époque : Sógor, Pufi et Vörös. Plus tard, quand la résistance a vraiment pris corps, ils ont joué un rôle important dans ma vie.

Beaucoup d'étudiants hongrois et de non étudiants reçurent de la Préfecture une note d'assignation à résidence dans les bourgades du département. Cela déclencha parmi eux une vraie mobilisation, pour trouver le moyen de rester à Toulouse. Une inscription dans une école ou une université pouvait faciliter les démarches. L'école de français pour étrangers acceptait des inscriptions. En ce qui me concerne, je me suis tourné vers la faculté de Médecine. Je ne pus être inscrit en cinquième année comme je le demandais.

En fin de compte, la faculté des Lettres a accepté mon inscription pour un certificat de “Morale – Sociologie”. Je ne suivais pas les cours, en revanche la Bibliothèque Municipale n'avait pas de lecteur plus assidu que moi. Je découvrais le b.a.-ba de la sociologie avec la *Mentalité primitive* de Lévi-Strauss, et des œuvres de Durkheim. On pouvait également emprunter les livres de Marx, Engels, Lénine et Staline, malgré l'atmosphère anticommuniste qui régnait alors dans les milieux officiels.

À l'examen partiel de février, mon savant ami Gabel – dont j'ai déjà parlé au sujet du séminaire organisé par Thomas Bauer – m'attendait aux W.-C. de la fac à une heure donnée. Je lui ai indiqué le sujet, il m'a fait un cours rapide sur la question, ce qui m'a permis d'obtenir une note honorable.

En cet automne 1940, il se produisit en Europe centrale un événement d'une importance capitale, mais qui laissa indifférents les gens de l'Europe de l'Ouest, assez préoccupés, à juste titre, de leurs propres problèmes très graves.

Pour résoudre le litige frontalier entre la Hongrie et la Roumanie, Hitler et Mussolini, alliés, coupèrent la poire en deux pour l'arbitrage de Vienne, et partagèrent la Transylvanie entre ces deux pays. Par suite de cette nouvelle délimitation de frontières, ma ville d'origine, Oradea (ou Nagyvárad en hongrois) est revenue à la Hongrie. Mes parents sont redevenus Hongrois par annexion. Quant aux personnes originaires du nord de la Transylvanie, mais absentes au moment du retour de leur ville d'origine dans la “mère patrie”, elles ont obtenu le droit d'option, c'est-à-dire qu'elles avaient le droit de demander la nationalité hongroise ou bien de rester citoyens roumains.

J'ai naturellement écrit à l'ambassade de Hongrie à Paris, pour obtenir la nationalité hongroise (comme mes parents). L'Ambassade de Hongrie m'a refusé

ce droit sous un prétexte quelconque, en ajoutant prudemment que ce refus n'était que temporaire. Ils voulaient sans doute voir dans quel sens tournerait le vent. Le vent a tourné, mais plus tard.

En attendant, je suis devenu "apatride", comme on nous appelait à l'époque. En effet, je n'étais plus Roumain pour le consulat roumain, mais je n'étais pas non plus Hongrois. Cela était bien ennuyeux, car l'Ambassade de Hongrie protégeait à cette époque ses ressortissants, étudiants, même les Juifs, qui, de ce fait, n'ont pas été considérés comme des étrangers indésirables, donc internables dans des camps.

Les camps d'internement de la région toulousaine "vus de l'intérieur" Les aventures d'un ancien interné "chanceux"

« Lequel d'entre vous s'appelle Epstein ? » C'est avec ces mots qu'un matin, début novembre 1940, vers 7 heures du matin, deux gendarmes nous ont réveillés, mon ami Paul et moi-même, dans une chambre meublée de la rue Duménil, où nous logions depuis notre arrivée à Toulouse fin juin 1940.

Le soulagement très perceptible de la physionomie de mon ami ne m'a guère rassuré, ni les mots des gendarmes qui m'ont donné « un quart d'heure » pour me préparer et faire une petite valise avec quelques effets personnels.

Un fourgon cellulaire nous attendait dans la rue. Quelques personnes, deux ou trois, étaient déjà assises sur les banquettes à l'intérieur de la voiture. Mes sbires ont fait démarrer le véhicule en criant au chauffeur : « Ça y est, tu peux rouler. » Timidement, j'ai demandé à l'un des gendarmes : « Où m'emmenez-vous ? » – « Au commissariat », m'ont-ils dit. « Mais pourquoi ? » – « Le commissaire t'expliquera », m'ont-ils répondu.

Nous avons circulé durant toute la matinée pour ramasser d'autres "criminels".

Vers midi, nous nous sommes arrêtés devant le commissariat de la rue de Rémusat. Après un long moment d'arrêt, quelqu'un a ouvert la portière à l'arrière du fourgon, et après nous avoir rapidement dévisagés, a crié l'ordre de partir.

Affolé, j'ai demandé à l'agent qui nous accompagnait si je pouvais voir le commissaire, comme ils me l'avaient promis. Il m'a répondu que le commissaire m'avait vu et que cela suffisait. Après une course d'une demi-heure, nous arrivions dans un endroit clos, devant un bâtiment préfabriqué, au milieu de baraquements sinistres. On nous fit descendre et on nous conduisit avec nos petites valises devant un baraquement.

À l'intérieur, de chaque côté du baraquement, des paillasses, une trentaine environ. Je suis resté debout au milieu de la pièce. Un homme d'une quarantaine d'années est venu vers moi au bout d'un moment et m'a dit de choisir une paillasse, car de toute façon, je serais bien obligé d'en arriver là le soir. Il m'a dit qu'on se trouvait au camp de Clairfond, et qu'un jour ou l'autre, on allait

m'appeler à la Direction, et d'ici là, il n'y avait rien à faire, notamment pas de possibilité de réclamer ou de discuter avec les autorités du camp.

Le soir venu, on se réunissait dans un coin et des discussions s'entamaient avec les autres internés.

Chacun exposait l'injustice spéciale, particulière qu'il ressentait à se trouver là, alors que son cas ne justifiait nullement son internement. Certains déclaraient qu'ils avaient de la famille pour les entretenir, d'autres expliquaient qu'ils s'étaient portés volontaires pour la guerre et avaient suivi l'instruction militaire dans un camp vers Barcarès. D'autres, même, faisaient partie de l'Armée Polonaise constituée en France. Ils ont oublié de parler d'un dénominateur commun : ils étaient juifs à peu d'exceptions près.

Les jours passaient et rien de nouveau n'intervenait. Les repas, affreux, se passaient dans un baraquement où, petit à petit, des connaissances se nouaient et on rencontrait même des amis. Ainsi, dans ma baraque, j'ai retrouvé le Dr. Chisin que j'avais connu au cours de mes études de médecine à Paris, ainsi qu'un autre polonais, M. Bor, lecteur de polonais à la Faculté des Lettres.

Nous avons réuni nos paillasses dans un coin du baraquement pour pouvoir discuter librement, le soir venu.

Les autres internés ont baptisé cet angle “le coin des intellectuels”.

Un jour enfin, on m'a appelé à la Direction. Je dois préciser que mon moral, très bas durant les premiers jours, s'était amélioré grâce à l'esprit de solidarité, d'amitié qui régnait parmi les internés. Tous s'intéressaient aux autres, échangeaient des objets de toilette, écoutaient les doléances et se donnaient mutuellement conseils et encouragements.

J'ai décidé de m'endurcir. Ainsi, malgré le froid d'un hiver précoce, je me lavais torse nu dehors dans une sorte de fontaine. C'est dans cet état d'esprit que je me suis présenté au commandant du camp, le capitaine Moudenc (j'ai appris son nom plus tard).

Quand je suis entré dans le bureau, une sorte de rabbin barbu lui parlait, s'approchant de son visage en chuchotant. J'ai remarqué le recul, la gêne du commandant et j'ai immédiatement pensé que c'était exactement l'attitude qu'il fallait éviter d'avoir devant un officier.

J'ai brièvement répondu à ses questions sur mon identité, ainsi qu'aux questions relatives à mes études et à ma profession. Quand je lui ai dit que j'étais médecin, ancien interne, il m'a regardé en souriant et m'a demandé si je pouvais le prouver. J'ai répondu « bien sûr », s'il me laissait sortir pour chercher mes diplômes.

Il m'a regardé attentivement (j'avais 25 ans), et m'a dit que j'étais certainement “soldat”, il en est venu à cette conclusion à cause de mon attitude “digne”. J'ai répondu que je n'étais pas soldat, et que mon attitude n'était rien d'autre qu'une manifestation de “dignité humaine”.

Notre conversation s'est terminée là-dessus. Il a ajouté qu'il aurait besoin de moi et me laisserait sortir pour chercher mon diplôme.

Une jeune secrétaire assistait à notre conversation. C'était une belle jeune fille dont j'ai fait la connaissance peu de temps après, car elle était également internée avec sa mère et sa sœur dans un baraquement de femmes. Elle s'appelait Bella, était juive belge ; ses confidences et notre confiance réciproque m'ont beaucoup aidé par la suite.

Elle m'apprit que Clairfond n'était qu'un camp de transit ; tous les quinze jours des convois partaient vers d'autres camps et il fallait éviter ces départs à tout prix. Elle-même et sa famille ne risquaient rien, car protégée par le Directeur, elle faisait partie des "cadres" et je devais parvenir au même statut, en tant que médecin. J'ai eu un jour la possibilité de me procurer une copie de mon diplôme et je suis devenu "médecin", avec la mission d'accompagner les convois.

Un soir, la nouvelle se répandit que dans quelques jours, un convoi serait formé vers un camp, "un véritable château avec chauffage central". Une petite commission de trois personnes passait dans les baraquements pour inscrire les partants. Je me souviens d'une personne qui paraissait diriger le petit groupe. C'était un Belge, parlant plusieurs langues, manifestement juif lui-même, et qui faisait la propagande pour le camp idyllique (un véritable "kapo", en somme).

Le soir, quand Bella quitta le bureau du commandant, je l'ai abordée et lui ai demandé ce qui était vrai dans ce que l'on racontait. Elle m'a confirmé qu'il s'agissait d'un épouvantable camp dans la région d'Agde et que le chauffage central n'était autre que le soleil hivernal au bord de la mer.

Elle m'a demandé de ne pas divulguer ce qu'elle m'avait dit, mais sans trop insister.

Le soir venu, "le coin des intellectuels" était entouré par les malheureux, sélectionnés pour le départ. Ils nous questionnaient et recherchaient notre approbation pour le choix qu'ils avaient fait de s'inscrire pour le départ.

J'ai tenté de leur ouvrir les yeux. J'ai décrit ce qui les attendait et qui n'était probablement que le début de quelque chose de pire.

La question venait naturellement après cette dramatique conversation : « Qu'est-ce qu'il faut faire ? » J'ai répondu franchement qu'il fallait « foutre le camp la nuit prochaine avant le départ. » Le camp n'était gardé la nuit, que par deux ou trois gendarmes, on pouvait passer entre les fils de fer barbelés et je doutais qu'ils tirent sur des gens pris en flagrant délit.

Ils me rétorquèrent que, sans papiers d'identité, ils risquaient d'être repris dans la nature et craignaient de courir ce risque.

J'ai répondu que dans ce cas, ce qu'ils risquaient, c'était d'être remis dans ce camp ou dans un autre pareil. J'ai le souvenir d'avoir ajouté cette phrase terrible : « Qu'est-ce que vous préférez, être un homme mort en règle avec ses papiers ou bien un homme libre sans papiers ? »

Un grave silence a suivi cette phrase. Un homme dans la pénombre m’a demandé : « C’est à ce point que nous en sommes ? » J’ai répondu positivement.

Une question fut encore posée avant que le groupe ne se disloque... « Pourquoi, dans ce cas vous ne partez pas vous-même ? » J’ai assuré la personne qui m’avait posé la question que je n’avais pas l’intention de pourrir dans ce camp, mais pour le moment, je ne risquais rien et je pourrais rendre des services. Ce que l’avenir confirmera.

Le surlendemain, quand les cars arrivèrent pour transporter les gens vers un autre camp, la moitié de l’effectif choisi manquait à l’appel.

(...)

Une chose importante se produisit au cours de l’été. L’Allemagne envahit l’U.R.S.S. et cela ne fut pas sans effet sur nos camarades, étudiants communistes.

Après la participation à l’action de « Secours Rouge », il nous ont demandé d’approfondir nos études sur le marxisme, et de comprendre aussi que l’idéologie sans l’action n’était qu’une demi-mesure.

Ils nous ont confié des tracts en français à distribuer, appelant à se révolter contre la collaboration, à saboter les directives gouvernementales, etc.

Nous étions de plus, invités à chercher des sympathisants par tous les moyens, à les inciter à l’action, notamment à participer à la distribution de tracts dans les boîtes aux lettres, à la propagande sur le lieu de travail, à inscrire des slogans sur les murs, etc.

C’était en somme le début de la Résistance active que j’ai accomplie du mieux que je le pouvais. Bien sûr, ce n’était qu’un début, les risques n’étaient pas très grands. Bientôt notre engagement changerait de ton, et les actions plus dangereuses deviendraient notre lot.

La Résistance

F.T.P. – M.O.I. – Groupe Hongrois

Le 11 novembre 1942, les Alliés débarquèrent en Afrique du Nord et les Allemands en profitèrent pour occuper militairement la zone sud.

Cet événement fut un tournant pour les mouvements de Résistance car la propagande contre la collaboration du gouvernement de Vichy n’était plus suffisante, l’action directe contre les Allemands devenait nécessaire.

L’immense sacrifice de l’Armée Rouge devant les envahisseurs allemands incitait les antifascistes de tous bords à un mouvement de solidarité avec les Soviétiques. Les doutes, la révolte morale causés par les procès politiques de Staline des années 38, ont été balayés par l’héroïsme de tout un peuple défendant sa patrie et son système social – du moins le pensions-nous à cette époque... Les tracts, les journaux clandestins que nous recevions et redistribuions dans les boîtes à lettres, dans les usines, écoles, etc., dans lesquels nous incitions les populations à saboter la production qui pouvait aider l’effort de guerre allemand,

et faisons connaître la situation militaire réelle en Afrique du Nord et en U.R.S.S., devenaient insuffisants.

L'organisation du groupe hongrois fut resserrée, chacun y avait sa place, son rôle. Des groupuscules de trois à quatre personnes furent créés, dont l'action était centralisée par une seule personne.

Bientôt, le matériel de propagande que nous recevions fut écrit en langue allemande et il était destiné aux troupes allemandes. Le problème, c'était de trouver le moyen de le faire parvenir aux destinataires. L'imagination des responsables était à la hauteur des événements, mais la distribution restait toujours très dangereuse.

Nous parlions presque tous l'allemand. En Transylvanie, province actuellement roumaine, d'où je suis originaire, vivaient 700 000 Allemands, Saxons et Souabes, depuis des siècles. Ainsi, j'ai appris la langue allemande dans mon enfance auprès de gouvernantes et autres domestiques.

D'autres Hongrois avaient déjà fait des études en Allemagne ou à Brno (Tchécoslovaquie) en langue allemande. Nous n'avions pas l'accent yiddish, si reconnaissable chez les juifs polonais.

Le matériel que nous distribuions était un journal clandestin en langue allemande dont le titre était *Journal am Mittelmeer*. J'ai appris plus tard qu'il venait de Lyon et était réimprimé à Toulouse par l'imprimerie des Frères Lyon, si célèbres et si héroïques pendant la période de la résistance. Les tracts plus courts et plus variés faisaient connaître les revers de l'armée allemande en Afrique du Nord, puis à Stalingrad. Ils étaient commentés en détail et laissaient prévoir la défaite inéluctable des Allemands. Les tracts et le journal incitaient les soldats à désertier, ce qui ne resta pas sans effet sur des soldats autrichiens et croates, nombreux dans la région, sous l'uniforme allemand.

Il est temps que je revienne sur la manière et la technique mise en œuvre pour faire pénétrer ces tracts dans les milieux allemands : casernes, hôpitaux, cafés, trams, etc. En ce qui concerne les casernes, nous partions de nuit vers les casernes Compans-Cafarelli, ou Niel, nous contournions les bâtiments et jetions les tracts à l'intérieur par les brèches, mais plutôt en nous faisant la courte échelle, l'un sur les épaules de l'autre, inspectant les lieux, et jetions ou placions le matériel près de la cuisine, des toilettes, etc... Nous écrivions également des slogans anti-nazis à la peinture rouge sur les murs des casernes.

Une nuit, face à l'entrée de la caserne Niel, dans une rue courte mais assez large, nous avons écrit à la peinture rouge le slogan : « Weg mit Hitler und dann kommt Friede ». Les deux jeunes de 16 à 18 ans qui étaient avec moi cette nuit-là, Étienne Goldberger et Tibor Weisz, sont partis par la suite pour Grenoble et Lyon, où ils furent fusillés en juin 44, à la suite d'actions de francs-tireurs. Dans la nuit noire, l'un de nous marchait quinze mètres devant, et s'il apercevait quelqu'un – allemand ou non – ou bien si quelque chose lui semblait suspect, il

traînait les pieds, et dans ce cas, les suivants, parfois hommes et femmes, imitaient des amoureux qui profitaient de l'obscurité pour s'embrasser...

J'étais chargé d'introduire ce matériel à l'Hôpital Purpan, occupé par les Allemands. Un soir, alors que le couvre-feu avait été décrété, l'expédition fut particulièrement mouvementée.

Partis en vélo sans lumière avec un ami (Georges Engel), nous avons réussi à déposer les tracts du côté de la cuisine et des W.C. Nous nous sommes séparés près de l'hôpital et je suis reparti vers la ville par la route de Purpan (l'actuelle avenue de Grande-Bretagne) en longeant le fossé du côté de la Cartoucherie. Une voiture venait de la ville tous feux allumés. M'apercevant dans ses phares, le conducteur quitta le côté droit de la route pour venir dans ma direction, j'ai eu l'instinct de me jeter dans le fossé au dernier moment, car il avait manifestement l'intention de me renverser. J'ai aperçu l'officier allemand et le chauffeur qui ricanait en passant près de moi. Je me suis remis en selle pour repartir, un peu tremblant de l'aventure. Quelques centaines de mètres plus loin, dans la nuit noire, sans lune, je me suis jeté avec mon vélo dans le ventre d'un soldat allemand. Celui-ci, plus effrayé que moi, leva les bras au ciel et, tout en nous regardant en chiens de faïence, je m'éloignai suffisamment pour sauter sur mon vélo et déguerpir. Comme émotions, cela me suffisait pour la soirée.

Un peu plus tard, j'ai découvert une brave femme qui travaillait à l'Hôpital Purpan et qui accepta de porter elle-même le matériel de propagande à l'intérieur de l'hôpital. Je l'ai perdue de vue et n'ai pas eu l'occasion de la remercier pour son courage. Cet héroïsme de gens simples m'a toujours été d'un grand réconfort...

Une autre méthode pour faire parvenir du matériel de propagande anti-nazis aux soldats de la Wehrmacht consistait à entrer dans des cafés réservés aux troupes allemandes (le Cristal et le Barrié), avec des journaux allemands achetés dans les kiosques (*Völkischer Beobachter*), que nous bourrions de tracts antinazis.

Parlant allemand entre nous, nous commandions une bière (« Ein Glass Bier, bitte ») et au bout d'un quart d'heure, nous quittions le café en “oubliant” nos journaux bourrés de tracts. Autre façon d'opérer, nous montions dans des trams réservés aux soldats allemands qui rentraient dans les casernes, toujours avec nos journaux remplis de tracts. Il fallait descendre en marche et disparaître vite au coin d'une rue... C'était également un exercice dangereux... Non moins dangereux était le contact à prendre avec des soldats allemands qui désiraient désertir. Selon des règles de sécurité bien établies, nous les rencontrions et leur expliquions qu'on ne pouvait les cacher, mais qu'ils devaient rejoindre les maquis pour combattre éventuellement. Des Croates, des Autrichiens nous ont parfois écoutés et après la Libération, le bataillon F.T.P. – M.O.I. reconstitué à Montauban, contenait de petites unités d'Allemands, d'Italiens, de Russes, etc.

Au cours de certaines actions, notamment autour des casernes, la présence d'une femme était nécessaire. La présence d'Olga S., avec qui j'ai cohabité à partir de 1942, était donc utile. De plus, étant dans la clandestinité, il était plus simple d'habiter dans des chambres meublées, louées à son nom. Ces locaux, souvent remplis de matériel de propagande anti-nazie, représentaient un danger pour elle, comme pour tous ceux qui nous "hébergeaient" ; qu'ils en soient remerciés.

(...)

Olga travailla durant un certain temps dans un bureau de Service de Travail Obligatoire (le S.T.O.). Elle avait ainsi la possibilité de connaître la liste des jeunes gens qui devaient très prochainement être convoqués pour le S.T.O.. Connaissant ces listes, nous avions la possibilité de les prévenir et de leur conseiller de rejoindre les maquis plutôt que de se rendre en Allemagne pour recevoir les bombes anglo-américaines.

Dans une de ces chambres meublées, rue des Paradoux, nous étions réunis avec un ami, Priesner, pour traduire en français *L'Histoire du Parti Bolchevique Russe* dont nous détenions un exemplaire en langue allemande. La machine à écrire et le livre étaient grands ouverts sur la table, quand une ombre géante se profila sur la porte vitrée et sans préambule, un énorme *feldgendarme* entra dans la pièce, avec sa plaque métallique sur le ventre.

Je lui ai demandé poliment, en allemand ce qu'il cherchait. Il nous dit qu'il cherchait « le sujet allemand Hans Müller ». Après avoir affirmé ne pas connaître cette personne, j'ai proposé d'interroger la logeuse. En entrant dans la pièce, celle-ci faillit tomber à la renverse à la vue de ce géant. Je la rassurai en lui disant que « ce monsieur ne lui voulait aucun mal, il cherchait seulement un renseignement ». Elle a déclaré que Hans Müller avait bien habité chez elle, mais qu'il était parti six mois plus tôt sans laisser d'adresse. Je continuais à "traduire", à la grande satisfaction du *feldgendarme*, qui me demanda où j'avais si bien appris à parler allemand. Je répondis que j'avais appris « à l'école où j'étais un bon élève ». Il me félicita et partit en saluant. Une fois seuls, nous sommes devenus livides, et nous avons commencé à faire nos valises, c'est-à-dire à ramasser tout ce qui pouvait être compromettant, et que nous avons emporté séance tenante. Nous imaginions que le *feldgendarme*, se présentant au rapport, racontant qu'il n'avait pas trouvé Hans Müller, mais un jeune homme parlant bien l'allemand, dont il n'avait même pas demandé les papiers d'identité, son supérieur l'aurait immédiatement renvoyé nous chercher. Il a peut-être eu une punition, mais ce qui est sûr, c'est que nous avons eu beaucoup de chance. Olga, que nous avions prévenue, prit également ses affaires, et nous avons déménagé tout de suite. Chose qui nous est arrivée assez souvent en d'autres occasions.

C'est le moment de parler de la maison M. et Mme Robène, située à Pechbonnieu, à 20 km de Toulouse, qui nous servait de refuge quand nous étions

dans l’obligation de disparaître de la circulation pour quelque temps, ou bien que nous nous trouvions sans logis.

J’ai personnellement séjourné quelques jours dans cette maison à plusieurs reprises, recommandé par des amis communs. Plus tard, la maison est devenue une sorte de refuge pour des réseaux de résistance, et par mon intermédiaire, des “proscrits” y furent hébergés.

(...)

Début 44, j’ai dû séjourner à Pechbonnieu avec Olga, après qu’une lettre reçue de Lyon, m’eut informé qu’un camarade « malade, dans son délire parlait d’Olga ». – Nous avons compris que “Le Rouquin” (ancien toulousain) avait été arrêté et avait donné l’adresse d’Olga comme lieu d’un “séjour” qu’il avait fait à Toulouse. Il fallait partir à nouveau, jusqu’au moment où le danger serait écarté. Mais le 13 mai 44, un autre événement grave nécessita à nouveau notre éloignement. Ce jour-là, j’avais rendez-vous avec deux amis et compagnons (Engel et Hodos) rue Ste-Anne, derrière la cathédrale St-Étienne. En arrivant, je me rendis compte qu’ils étaient observés par un homme, le visage dissimulé derrière un journal qu’il faisait semblant de lire. Je poursuivis mon chemin sans m’arrêter, mais le regard étonné de mes compagnons avertit le policier que nous nous connaissions. Il fit signe à un second policier de me suivre. Ce qu’il fit, en continuant vers la rue Ste-Anne. Quand, dans cette rue tortueuse, j’ai senti que nous n’étions plus visibles, je me suis arrêté et je me suis brusquement retourné vers lui, les mains dans les poches de mon imperméable, comme si je tenais à l’intérieur un revolver pointé vers lui. Il n’a pas osé me suivre. Je me suis éloigné à reculons, et à cinquante mètres de lui, j’ai commencé à courir et suis monté dans un tram en marche sur les allées F. Verdier.

Mes deux amis furent arrêtés, Engel fut déporté, Hodos, emprisonné à St-Michel fut délivré à la Libération. Par crainte qu’ils ne parlent sous la torture, nous fûmes à nouveau obligés de quitter notre logement et de nous réfugier à Pechbonnieu, pour un mois environ. Une atmosphère extraordinaire régnait dans cette maison. En dehors d’hommes jeunes, très taciturnes, qui partaient le matin dans diverses directions, il y avait une vieille dame d’une naïveté déconcertante qui ignorait complètement qu’elle mangeait à la même table que des “terroristes”. Il y avait des Allemands qui parlaient très peu le français, et d’autres qui ne voulaient pas bavarder avec elle.

À moi seul, elle a fait des confidences. Elle m’a avoué qu’elle était juive, avait un fils médecin à Lyon, à qui on avait interdit l’exercice de la médecine, en tant que juif, « alors qu’il était si bon et si dévoué », elle attendait l’expression de ma compassion pour une telle injustice ! Je ne pouvais pas lui révéler “mon cas” assez ressemblant, car les confidences ne faisaient pas partie de notre répertoire. J’ai appris par d’autres qu’elle était la belle-mère du colonel Berthier (J.P. Vernant), chef militaire de la Résistance de la Haute-Garonne. Il y avait

également une jeune fille allemande, dont le père est devenu ministre en Allemagne de l'Est, après la fin de la guerre.

Je ne respecte pas ici l'ordre chronologique, mais je dois raconter l'histoire d'un autre "invité" de la maison de Pechbonnieu. Un des fils peintres, Tihamer Wägh-Weiman (Tim), membre des F.T.P., avait été reconnu par la police, alors qu'il circulait avec d'autres dans une "traction avant". Sa photo se trouvait dans la poche de tous les policiers (heureusement, nous avons également des indicateurs dans la police). Il devait donc disparaître pour quelques temps et j'étais chargé de le conduire à Pechbonnieu.

Nous avons rendez-vous devant l'église des Minimes, où je vis arriver un garçon aux cheveux couleur d'ébène, alors que mon ami Tim était un beau blond... Nous avons rejoint la maison refuge, d'où je devais rentrer avant le couvre-feu (21^h). Un épouvantable orage m'a empêché de repartir et nous avons passé la nuit dans le seul lit disponible, accrochés chacun à un bord, pour ne pas tomber au milieu !

Quelques jours plus tard, Madame Robène téléphona à Olga, pour la prier de me dire d'aller « voir Jean qui était malade ». Mais Olga, habituée au langage particulier de la Résistance, selon lequel « être malade » signifiait "être arrêté", lui a répondu que « Gérard ne pouvait pas y aller si Jean était malade ». Enfin, j'ai décidé d'aller quand même à Pechbonnieu, mais de ne me rendre dans la maison, qu'après une "enquête" dans le village.

Jean (Tim) était vraiment malade, il avait mangé trop de prunes vertes ! Il avait 39° de fièvre et la diarrhée. Madame Robène, dans tous ses états, me demanda : « Mais comment dit-on dans votre foutu langage quand quelqu'un est vraiment malade ? » J'ai avoué qu'à ma connaissance le cas n'avait pas été prévu. Les gens du village ne pouvaient pas ignorer le va-et-vient qui se déroulait dans cette maison. De nouvelles têtes apparaissaient puis disparaissaient sans cesse, pour être remplacées par d'autres... Le Maire, même, avait délivré maintes "vraies fausses" cartes d'identité, pour des gars soit-disant "prisonniers évadés"... Le boulanger nourrissait la maison de bon pain (sans ticket), et le seul "collabo" du village, un noble qui habitait dans un petit château, avait été averti que si quelqu'un avait des ennuis avec la police, à cause de ses activités dans la Résistance, il serait "descendu" sans pitié. Rien de semblable ne s'est produit à Pechbonnieu jusqu'à la Libération. C'est tout à l'honneur de la France, que des localités de ce genre aient existé dans le pays.

Malgré l'appartenance à un groupe de Résistance, l'isolement n'était pas possible dans ce grand village qu'était Toulouse à cette époque. Ainsi, par l'intermédiaire d'un homonyme, Arthur Epstein, étudiant en médecine à l'époque (plus tard chirurgien à Haïfa), j'ai parfois été appelé au chevet d'enfants malades hébergés par Madame Gisèle (Roman). Ces enfants, orphelins juifs, avaient été recueillis par une organisation et devaient être acheminés vers la Palestine à travers l'Espagne.

Une fracture, une appendicite ont été prises en charge par le docteur Baudet Albert, à la clinique St Michel, très compréhensif à l'égard de ces enfants, dont la situation très particulière ne l'a pas laissé indifférent.

La Résistance m'a donné l'occasion de faire la connaissance de Gérard – même nom de guerre que moi –, un Allemand anti-fasciste de longue date, ancien pensionnaire du camp de Vernet. Il se serait échappé du camp en sortant par la grande porte, salué par les gardiens, après avoir subtilisé une veste de cuir et un brassard comme en portaient les gardes. Par lui, j'ai fait la connaissance de madame Clara Malraux, déjà séparée de son mari, qui séjournait parfois à Pechbonnieu. Il était passionnant de l'écouter raconter les faits et gestes de sa fille Florence, adolescente à cette époque, et ceux de son ex-mari. Dans un recueil de nouvelles paru après la Libération, elle parle de la “patronne” de la maison qui servait de refuge à tant de “sans patrie” et d'illégaux.

Je ne devais pas non plus complètement oublier mon futur métier. Je me suis décidé à aller trouver le professeur Sorel à l'Hôtel Dieu, pour lui demander la permission de fréquenter son service de pédiatrie, car c'était vers cette spécialité que je m'orientais. Après une courte hésitation, il m'y a autorisé et le matin, en arrivant dans le service, il ne manquait pas de me serrer la main. Nous étions en octobre 43, et le fait d'autoriser un médecin juif à fréquenter son service, pouvait lui servir plus tard de “faire-valoir”...

Lors de notre dernier séjour à Pechbonnieu, c'est-à-dire en juin 44, nous avons appris que tout près de la maison, sous une colline, avaient lieu de grands travaux. On creusait manifestement un souterrain sous la colline. Le chef de chantier venait chez Mme Robène chercher la soupe pour ses hommes. Nous avons fait sa connaissance, et à nos questions “naïves” sur la nature de ces travaux, il nous a avoué construire le futur Q.G. des troupes allemandes, nécessaire en cas d'hostilités dans la région. Un dimanche où le chantier était vide, il nous y conduisit et nous avons eu le “privilège” de tout visiter, de recevoir toutes les explications sur l'aération, les issues, etc.

De retour à la maison, j'ai dessiné un plan, restitué par ma mémoire défaillante, que j'ai transmis dès le lendemain aux collaborateurs du colonel Berthier. Nous attendions le bombardement du chantier par les forces Alliées, mais ce ne fut pas nécessaire, car Toulouse fut abandonnée par les Allemands, sans autre combat que quelques accrochages avec les maquis et les résistants qui les ont harcelés dans les localités qu'ils traversaient au cours de leur retraite.

Je dois remarquer que le chef de chantier en question, qui dut avoir quelques ennuis dans sa Lorraine natale (à Toul) après la Libération, nous a demandé une attestation, affirmant qu'il avait été conscient de faire visiter son “chantier” à des résistants. Après l'arrestation de mes deux camarades le 13 mai 1944, derrière la cathédrale St-Étienne, je suis resté sans “contacts” durant une dizaine de jours. Enfin, par l'intermédiaire de X, j'ai eu un rendez-vous avec le chef du groupe hongrois, Király (A. Sebes, futur ministre en Hongrie), dans un

cimetière de Toulouse. Nous sommes tombés dans les bras l'un de l'autre, très émus, car connaissant le rendez-vous du 13 mai, il était persuadé que nous avions été arrêtés tous les trois. Lui-même, enfermé dans un appartement, a attendu la nuit pour se sauver en sautant par la fenêtre du premier étage. Dorénavant, je lui servis d'intermédiaire pour toute liaison, car parlant mal le français, il agissait par l'intermédiaire de l'un d'entre nous.

À la fin du mois de juin, nous avons rejoint notre domicile toulousain, car nos amis arrêtés n'avaient manifestement pas parlé. Il était plus facile de maintenir les contacts avec le réseau résidant sur place. Un jour, vers la mi-juillet, à la piscine TOEC, j'ai rencontré Thomas Bauer, qui manifesta des craintes en ce qui concerne la sécurité de leur organisation (A.J., plus tard Organisation Juive de Combat), car une jeune fille faisant partie de leur organisation, arrêtée par la Milice, avait été libérée et se promenait en ville. Je lui ai expliqué que selon les lois de la lutte clandestine, toute réunion dont la personne arrêtée pouvait être au courant, devait être annulée et le matériel de propagande, ou autre, déménagé. Il m'a répondu qu'il le savait, mais que les autres membres n'étaient pas du même avis.

Le jour de leur réunion, dont j'étais ainsi au courant, Sarah Fiksmen et son ami Raoul sont venus chez moi, le matin vers 9 heures, 11 rue Riguepels (place St-Étienne), avant de se rendre au rendez-vous de la rue de la Pomme. Je connaissais Sarah Fiksmen depuis un ou deux mois et elle m'a présenté Raoul Léonce ce matin-là. Prenant un petit déjeuner, nous avons bavardé. Sarah nous a raconté son rêve de la nuit précédente, où elle perdait ses dents. Elle était superstitieuse et elle voyait en ce rêve un mauvais présage. Toutefois je lui répétais ce que j'avais dit à Th. Bauer, et elle m'a répondu que « si on craignait tout, on ne ferait jamais rien ».

Malgré la sympathie qu'elle inspirait, son caractère exalté, qui faisait penser aux révolutionnaires russes romantiques du début du siècle, m'inquiétait. Ils m'ont également raconté que la veille au soir, ils avaient dîné dans un restaurant à Revel et que Raoul avait sorti son revolver et l'avait posé sur la table. Je n'ai pas caché ma réprobation devant ce geste de provocation, style "western".

Vers 11^h30, Raoul Léonce arriva chez moi, pâle et choqué, blessé à la jambe par une balle qui lui avait traversé le mollet en séton. Je l'ai réconforté, soigné durant 48 heures et c'est lui-même qui m'a raconté comment les événements s'étaient déroulés.

À leur arrivée dans l'appartement qui leur servait de lieu de rencontre, la Milice les attendait à l'intérieur. Th. Bauer était déjà là, lui aussi. Les bras en l'air contre le mur, ils attendaient d'autres personnes. Un des miliciens était parti chercher du renfort. Raoul, apercevant une bouteille vide par terre, la ramassa et essaya d'en frapper le milicien. Il s'ensuivit une bagarre, au cours de laquelle le milicien, ne pouvant tirer sur Raoul, tira sur Sarah, qui, touchée par une balle au cœur, s'écroula, morte. Raoul cria à Bauer : « Tomi, prends les documents et fous

le camp ! ». Thomas Bauer et lui-même se précipitèrent dans la cage d’escalier, le milicien derrière eux, tirant dans leur direction, blessant Bauer dans la région lombaire et Raoul à la jambe.

Bauer est tombé. Transporté à l’Hôtel Dieu, il est mort après avoir été opéré. Quant à Raoul Léonce, il a réussi à s’échapper, et courant dans la rue, a pu arriver jusqu’à mon domicile, pas très loin de là, sachant que j’étais médecin (mais n’exerçant pas à cette époque). Deux jours plus tard, il fut transporté (plutôt accompagné) par un des frères Lévy à l’infirmerie de la Résistance, aux bons soins du professeur Guilhem.

Les drames se succédèrent et nous sentions que le filet se resserrait sur nous, lentement mais sûrement. De tous côtés les arrestations, suivies d’enquêtes ou de tortures, pouvaient mener à chacun de nous. Même appartenant à des organisations différentes, des liens amicaux existaient entre nous. La démonstration la plus vivante était la maison bénie de Mme Robène à Pechbonnieu, où cette femme admirable a accepté de recevoir et a fait vivre ensemble des gens d’origines, et de conceptions politiques très différentes (mais tous anti-nazis), dans une entente parfaite, s’entraidant, accomplissant des travaux ménagers selon leur force ou compétence (couper du bois, faire de l’épluchage, régler ou réparer la TSF, etc). Je ne sais si elle a obtenu une reconnaissance officielle pour le rôle qu’elle a joué. Pour ma part, j’ai fait une attestation élogieuse dans ce sens.

Heureusement, la Libération est survenue le 19 août, ressentie par tous comme une délivrance. Des groupes de “résistants”, brusquement multipliés par dix, parcouraient la ville, triomphants...

La guerre n’était pas finie, mais ceci est une autre histoire.

Traductions

**István ÖRKÉNY, Adieu
Paris, 1939¹**

À la mi-août, tout le monde parlait déjà de la guerre. Elle adviendrait, aussi sûrement que le mois de septembre. C'est à peine si on la nommait. On disait : « Un jour ou l'autre... très bientôt » ou « Par les temps qui courent... », mais en fait c'est à elle qu'on faisait allusion. Les fiancés allaient en couple au Bon Marché s'acheter à l'avance un landau. Bientôt, on n'en trouverait plus. Et ce bientôt était proche, lorsqu'avec la déclaration de guerre, l'enfant viendrait. On s'informait sur la catastrophe à venir, on s'y préparait tant bien que mal. On lisait les affiches placardées aux entrées, où et comment se procurer un masque à gaz, où aller en cas d'évacuation, « le moment venu... » ; et chacun d'acheter quelque chose de conforme à ses goûts, à ses moyens. Les plus aisés se payaient une tente en voile de bateau, les autres une paire de chaussures de marche ou un briquet. Je connaissais même un architecte qui s'était fait raser les cheveux à la tondeuse. Paris se préparait à la guerre.

Dans les parcs, on creusait des tranchées et, de temps à autre, entre voitures et autobus, un char grondait en remontant une avenue, figure emblématique des temps à venir, comme à la fin de l'été, lorsque dans le vert des feuilles les branches laissent choir un petit bout d'automne, flétri, jauni, annonciateur. Tout le monde voyait s'achever l'été. Les nerfs pressentaient la future guerre, tels des membres dont les rhumatismes présagent la tempête. À chaque détonation de pot d'échappement, les gens se rassemblaient et flairaient une odeur de poudre, persuadés que l'autobus avait roulé sur une mine. À midi, Daladier fit un discours à la radio. Il déclara que le gouvernement ne prendrait pas de mesures exceptionnelles et qu'il comptait sur ses concitoyens pour garder leur calme. J'écoutais le discours devant un café. La voix du président du Conseil me parvenait de l'intérieur et résonnait par-dessus le comptoir comme si un client saoul s'était trouvé là, parlant et déclamant à tort et à travers. La Marseillaise retentit. Nous l'avons écoutée avec une nervosité croissante, car les Français ne la jouent en semaine qu'en toute dernière extrémité. Puis nous avons remis nos chapeaux et nous nous sommes dispersés.

¹ « Nous avons vécu là dans un dénuement aussi incroyable que l'était notre bonheur. » Dans la préface à sa nouvelle « Où courais-tu ? », Örkény évoque par ces mots son séjour à Paris, dans les derniers mois de l'entre-deux-guerres. Interrompu par le déclenchement du conflit, ce séjour s'acheva, le premier septembre 1939, par un retour précipité à bord du dernier train en partance pour l'Allemagne. (N.d.T.)

Dès cet instant, je me suis retrouvé un pied dans le vide. La ville qui avait été ma compagne, mon alliée, Paris, la ville dont je connaissais chaque recoin, chaque couleur, chaque fumée, devint froide et hostile. Au bistrot, le garçon me salua encore et posa devant moi café et croissant, mais chacun de ses gestes était mesuré, retenu. Il avait toujours su que j'étais hongrois, mais à présent il savait que je n'étais pas français. En soi c'était déjà inquiétant, mais vous pensez, un Hongrois... Quelle sorte de gens pouvaient-ils bien être ces Hongrois ? Je n'avais pas fini de boire que déjà il me tendait son porte-monnaie noir à soufflet. Je devais payer. Je réglai ma consommation et m'en allai. Le soleil brillait. Place Saint-Michel, une fine poussière flottait. Les grains, comme chauffés à blanc, tourbillonnaient dans l'air, telles les particules d'un univers en décomposition. Depuis la plate-forme d'un autobus, quelqu'un me fit signe. C'était Vili, étudiant en droit. Une fille s'accrochait à son bras, robe bleue, cheveux blonds en bataille, je ne la connaissais pas. Je fis signe à mon tour, mademoiselle X me répondit et, les épaules de travers, nous accompagna en trotinant en direction de l'Opéra. Mais qu'avait-il donc l'intention de faire avec cette fille ?

Vili était le fiancé de ma cousine Erzsi Vas,² qui habitait le quartier. À peine avais-je pensé à elle que je décidai d'aller la voir. Il y a deux ans, au moment de me dire au revoir, maman avait eu ces mots : « S' il y a un problème, va voir Erzsi. C'est quelqu'un de sûr, on peut compter sur elle... » Maman la tenait en grande estime car elle écrivait toutes les semaines, envoyait des patrons de tricot et ne réclamait jamais d'argent. Elle étudiait beaucoup, disait-elle dans ses lettres, et vivait modestement, à l'écart du monde, au couvent du Sacré-Cœur. Les bonnes sœurs l'aimaient. Mère Stéphanie, la Supérieure, la choyait particulièrement. D'un voyage à Rome, elle lui avait même rapporté la bénédiction du pape. Je pris donc la direction de la rue Monge, où habitait Erzsi.

À mon arrivée à Paris, je m'étais rendu au couvent du Sacré-Cœur, où l'on n'avait jamais entendu parler d'Erzsi. Trois mois plus tard, je tombai sur elle à l'entrée d'un théâtre. Je lui demandai son adresse. « Viens demain, avait-elle lancé, nous allons bien bavarder ! » Le lendemain, je me rendis rue Monge. Sur le balcon de l'hôtel, en lettres d'or, s'étalait : Hôtel Voltaire et des Sports. C'est là que logeait Erzsi. Le bâtiment était gris et étroit, avec seulement deux fenêtres en façade. Coincé entre les autres immeubles, il s'étirait de toute la hauteur de ses quatre étages, comme un sapin dans une forêt en friche, à la recherche de la lumière et d'un bout de ciel. Erzsi habitait au quatrième. Je frappai, la porte s'ouvrit. Je fis alors la connaissance de Vili. Il était nu, une chaussette de laine au pied gauche, grand gaillard musclé aux larges épaules. Dans sa jeunesse, en Bulgarie, il avait été champion de boxe. Mais je ne l'appris que plus tard. Campé

² Diminutif du prénom Erzsébet (Elisabeth). (N.d.T.)

devant moi, il me demanda d'un ton désagréable : « Tu cherches qui ? » – « Mademoiselle Erzsi Vas. » Il me dévisagea et marmonna quelque chose que je ne compris pas, car il venait de me décocher un magistral direct du gauche à l'abdomen. J'étais sonné. Erzsi sortit en courant et m'embrassa. « István³ chéri, mais pourquoi ne rentres-tu pas ? » Elle m'allongea sur le canapé, ouvrit une bouteille d'alcool de prune et me mit un linge humide sur le front. Maman avait raison, on pouvait compter sur Erzsi.

Oui, on pouvait compter sur elle. Vili, c'était autre chose. Il valait mieux ne pas trop lui faire confiance. Dans la chambre était accrochée une carte de France, une comme tant d'autres. Mais elle était toute raturée. Tel un chef d'état-major, Vili y avait dessiné quantité de signes et de flèches. Il avait barré le nom de Toulouse et avait écrit Yvette par-dessus, par-dessus Brest Madeleine, par-dessus Orléans Annette. À l'emplacement de Paris, on ne distinguait plus qu'une large tache d'encre. Les autres, les nombreuses blondes, brunes, rousses ou noires, y avaient trouvé leur place. Sans doute avait-il aussi ajouté Erzsi. Tant pis, si jalouse, elle aurait préféré l'avoir rien qu'à elle et le voir passer ses examens. Désir stupide, entêtement de femme qui, du haut de ses nuages, souhaitait qu'il réussît sa licence en droit canon à la Sorbonne et restât, avec elle, le soir à la maison...

Mais on ne pouvait tenir Vili en bride. L'après-midi, il s'enfonçait un chapeau sur la tête. « Kicsikém,⁴ disait-il en hongrois, car il avait appris ce mot, je descends juste chercher des cigarettes. » – « Dépêche-toi », répondait machinalement Erzsi. Vili se dépêchait, mais rentrait pourtant après minuit, la bouche généreusement barbouillée de rouge à lèvres. Erzsi ne soufflait mot. Silencieuse, elle fixait cette bouche et Vili rougissait, toussait dans son mouchoir, se courbant comme s'il crachait du sang. Seulement voilà, il ne crachait rien.

Il n'était jamais nulle part. Il fallait toujours le chercher. Il y avait toujours quelque chose pour le suivre à la trace. Son peigne, une lettre, son manteau d'hiver, un message depuis longtemps sans objet, car il avait déjà résolu l'affaire différemment, de façon bien moins favorable, bien plus compliquée. Partout où il passait sa piste se brouillait, tapis de feuilles mortes dans le sillage du vent d'automne. S'il remontait la rue, à coup sûr quelqu'un allait le suivre. Une femme essoufflée se lançait à sa poursuite, martelant le pavé jusqu'à ce qu'elle l'ait rattrapé et retenu par la manche de son manteau pour lui faire ses compliments, en général une bordée de reproches. Pourquoi n'était-il pas dans l'île de la Cité à sept heures ? Peut-être bien avait-il raconté toute l'histoire à cette rousse. Ou, s'il ne l'avait pas fait, elle supposerait qu'il lui avait caché quelque chose, d'ailleurs,

³ Étienne. (N.d.T.)

⁴ Diminutif affectueux qu'on peut traduire par : "ma petite". (N.d.T.)

que pensait-elle à présent... Vili restait là à soupirer et à hocher la tête. Il promettait d'aller le lendemain dans l'île de la Cité, de tout raconter ou bien encore de ne rien dire. Vili jurait de s'améliorer, mais il ne le pouvait pas. Les femmes ne le laissaient pas en paix. Il était leur victime, une proie livrée à l'amour. Peut-être les femmes ne l'aimaient-elles pas ? Peut-être auraient-elles voulu l'aimer, mais sans y parvenir dans toute cette confusion. Elles le pourchassaient, le suivaient partout, l'utilisaient, le faisaient chanter. Et, par faiblesse, Vili supportait tout. Un jour, à l'hôtel, dans l'escalier noir comme un four, il avait avoué que, dans la vie, seul le sport l'intéressait, la boxe de son enfance bulgare et rien d'autre, ni les femmes, ni le droit canon, ni le bonheur, rien que la boxe. C'était la clé de son existence, sa première passion. Mais, incapable de résister aux femmes, il menait une vie dissolue, tels ces joueurs intrépides qui, les cartes dans le sang, boivent, chantent, s'esclaffent, sans jamais parvenir à perdre une fois pour toutes leur argent au jeu.

Deux ans, jour pour jour, qu'il avait débarqué à la Gare de l'Est avec en poche un dictionnaire abrégé bulgare-français et le livre de Carpentier *L'art de la boxe*. Le taxi l'avait conduit au Quartier Latin, et il s'était installé dans cet hôtel étroit et gris, peut-être à cause de l'hospitalité proposée, non seulement par Voltaire, mais aussi par les Sports et donc la boxe. À peine s'était-il affalé dans le sofa que la propriétaire, madame Moret-Froissart frappa chez lui. Ce n'était pas une femme qui frappait mais le destin. Vili feuilleta son dictionnaire et lança en direction de la porte : « Entrez... » Madame Moret-Froissart fit quelques pas, jeta un coup d'œil et demanda s'il ne faisait pas trop froid. Non, il ne faisait pas froid, on était en été, d'ailleurs n'avait-elle pas apporté à Vili une bande de papier collant pour attraper les mouches ? Il l'avait acceptée, sans réaliser le mauvais présage symbolisé par ce piège à insectes que madame Moret-Froissart accrocha à la lampe, on peut le prétendre, au nom de toutes les femmes. C'est ainsi que tout commença. Elle s'assit dans un fauteuil fatigué en peluche et parcourut avec intérêt *L'art de la boxe*... C'était gagné d'avance. Une beauté fanée qui s'intéresse à la boxe... Peut-être avait-elle de précieuses relations dans les milieux sportifs ? Peut-être connaissait-elle même Carpentier ? Madame Moret-Froissart souriait avec distinction, laissant augurer de ses entrées dans toutes sortes de milieux. N'était-elle pas une personne distinguée ? Lorsqu'on disait son nom, on pouvait entendre le trait d'union. On ne prononçait pas d'une traite, Moret-froissart, mais, Moret, pause, Froissart. Et pendant cette pause, elle pouvait songer à l'oncle de sa mère, le colonel Jean-Paul Moret-Froissart, avec deux traits d'union, qui avait été à deux doigts de devenir gouverneur du Maroc. Mais laissons cela. La chambre ne serait-elle pas trop petite ? Elle allait effectivement le devenir, surtout quand Erzsi s'y installerait à son tour. Il était prévisible qu'on n'éviterait pas les orages.

Dès que j'entrai dans la rue Monge, le souvenir de soirées pleines d'éclats de voix et de disputes interminables me revint en un éclair. Madame Moret-

Froissart était assise dans le coin, sous l'escalier, le panneau des clés et les casiers à lettres au-dessus d'elle. Elle se tricotait une liseuse, sans doute en riposte à la situation internationale. Je la saluai. « Ah, c'est vous... », marmonna-t-elle sans détacher son regard du sac en papier qui dépassait de ma poche. Il contenait des noisettes. Je lui en offris. Elle refusa, le regard soulagé de me voir lui tendre de la nourriture et non du TNT, de la dynamite ou toute autre forme d'explosif. « Mademoiselle est en haut. » Je me dirigeai vers l'escalier. Sur le palier, une affiche m'attendait : « Méfiez-vous des espions ! »

La porte était ouverte. Erzsi, accroupie au milieu de la pièce, lavait le plancher. « Mais qu'est ce que tu fais Erzsi ? Qu'est ce qui te prend ? » – « Je passe la serpillière. » – « À un moment pareil ? » – « Comment ça, à un moment pareil ? En voilà une drôle de question ! » Je répondis simplement sur un ton grave : « Mais il va y avoir la guerre... » Avec un bruit de claque, la serpillière tomba dans le seau et y disparut. Une odeur d'humidité, de bois détrem pé et de vêtements mouillés flottait dans l'air. « Avec la Bulgarie ? » Je la regardai, interloqué, puis je compris. Vili était bulgare et Erzsi pensait avec son cœur. « Tu bois un thé ? » – « Je veux bien. » Elle débrancha la lampe électrique et, à sa place, brancha la bouilloire. Un morceau de sucre dans la bouche, elle me demanda d'une voix absente : « Et maintenant qu'est ce qu'on va faire ? » – « Rentrer chez nous. » – « Chez nous ? » Elle traîna sur ces mots comme si elle les prononçait pour la première fois, sans les comprendre. « Moi, je ne rentre pas ! » Sa bouche rouge, aux lèvres charnues, se tordit. « C'est à cause de Vili ? » Erzsi, assise sous la carte raturée, faisait infuser le thé. « Si la guerre doit arriver, qu'elle arrive. Elle arrivera, même si je romps avec Vili. » Je me levai pour la rejoindre en évitant le seau et la flaque sur le plancher. « Alors c'est sûr, tu ne viens pas ? » – « Non. Mais attends, Vili sera bientôt là. Il est allé en vitesse à la pharmacie. Je ne sais pas pourquoi il est en retard... »

Moi, je savais. Je l'avais vu place Saint-Michel avec cette blonde. Je racontai tout à Erzsi. Elle pâlit instantanément et se mit à pleurer. Ses pleurs s'étaient déclenchés comme s'ils avaient attendu depuis des semaines et profitaient maintenant sans retenue de l'occasion. La situation internationale était tendue à l'extrême. Hitler fanatisait les Allemands. Hitler voulait Dantzig. Hitler voulait l'Alsace-Lorraine. Et Erzsi était en larmes. Hitler voulait le monde entier. Erzsi ne voulait que Vili et pleurait. Mais que faisait Vili ? Il aurait déjà dû rentrer pour de bon... Et voilà qu'on frappait à la porte. « C'est lui ! », dis-je. Mais d'après Erzsi, je me trompais. Jusqu'à présent il n'avait frappé qu'une seule fois à la porte, qui plus est en sortant et non en entrant. Vili aimait plaisanter.

Erzsi avait raison. C'est madame Moret-Froissart qui entra. La logeuse s'était visiblement préparée à une visite officielle. Elle portait des gants en peau et s'était coiffée d'un étrange chapeau en forme de valise, un chapeau comme en imaginent les Parisiennes vieillissantes dans leurs nuits d'insomnie, quand minuit sonne au clocher de Saint-Sulpice, que la radio du voisin crachote de la musique

anglaise et que des fantômes hululent au téléphone et actionnent à plusieurs reprises les sonnettes. « Je vous ai vu arriver. Je me suis dit, je monte quelques minutes. » – « C'est gentil de votre part. », répondit Erzsi en jetant un coup d'œil inquiet à la bouilloire branchée, contrairement au règlement, dans la prise de la lampe. Madame Moret-Froissart s'installa. « De drôles de nouvelles circulent... », commença-t-elle. Erzsi se tourna vers elle, le regard plein d'espoir. « Vous savez déjà ? Qu'avez-vous entendu ? » Elle s'attendait peut-être à voir sa logeuse modifier le cours du destin. Elle aurait pu poser sa question à mille personnes, peu importe que leur réponse unanime fût : « Il y aura la guerre. », pourvu que la mille et unième, la seule crédible, madame Moret-Froissart lui affirmât : « Il y aura la paix. » N'était-ce pas une femme intelligente ? D'ailleurs, on pouvait attendre beaucoup d'une Française... Mais Madame poursuivit ainsi : « On parle beaucoup de guerre. » Et, se tournant vers moi : « Qu'avez-vous décidé ? » – « Moi ? Je rentre en Hongrie ce soir même. » – « Vraiment ? Vous avez bien réfléchi ? » – « Non. » – « Vous avez raison, approuva-t-elle en hochant la tête, il y a des décisions pour lesquelles il ne faut pas hésiter. Et vous Mademoiselle ? » – « Pourquoi me posez-vous cette question ? » Soudain, Erzsi n'était plus du tout bien disposée. « Oh, juste pour la chambre... » Pour la chambre ? Mais quel rapport entre cette chambre et la guerre ? À moins que Madame ne veuille l'utiliser comme blockhaus, et l'hôtel – Hôtel Voltaire et de la culture physique – servirait la défense de la France, tout comme la ligne Maginot ? Non, chère Madame, ce n'est pas la chambre qui vous intéresse, c'est Vili... « Je ne suis pas encore décidée. J'attends. » – « Vous attendez la déclaration de guerre ? » – « Non, j'attends mon fiancé. »

Il ne fallut pas attendre longtemps. Dans l'instant, la porte s'ouvrit, et Vili entra, rayonnant, satisfait comme un homme qui, une fois de plus, a résolu à la perfection un problème épineux. À sa suite, semblable à une solution nouvelle, une fille entra dans la pièce, avec la même chevelure blonde et ébouriffée que j'avais aperçue à côté de lui sur la plate-forme d'autobus. Elle se tenait, hésitante, dans l'embrasure de la porte, mais Vili la tira par le bras pour la placer face à Erzsi. « Kicsikém, commença-t-il en hongrois sur un ton patelin. Voici Denise... » Erzsi salua d'un signe de tête, je saluai, Madame aussi. Nous attendions. Nous sentions bien que la situation n'était pas encore assez compliquée, qu'il lui manquait l'empreinte de Vili, comme le poinçon apposé sur un métal précieux. Vili ressentit sans doute le même manque car il s'empressa d'ajouter : « Denise est, pour ainsi dire, ma femme... » Erzsi fut prise d'un malaise et tomba à la renverse dans un siège. Madame Moret-Froissart lui fit boire du thé, en lui maintenant la tête selon les règles de l'art, car elle était la première victime de cette guerre.

Vili s'agenouilla devant elle, lui caressa la main, et chercha à la consoler. Leur mariage avait des raisons formelles. C'était un acte juridique provoqué par la guerre. « À cause de la nationalité, tu comprends, Kicsikém... Quand il y a la guerre, on n'a plus le choix. Et Denise est si discrète, sincère, gentille. Elle a un lit en fer, un canari, et prépare si bien le poisson à la mayonnaise... » Erzsi retira sa main. « Et c'est pour ça que tu l'as épousée ! ? » – « Mais non, disons : pour la forme. Et puis, ajouta-t-il à court d'arguments, Denise le voulait. » – « Et moi ? Moi je n'aurais pas voulu ? Mais qu'est ce que tu crois ! ? » Vili se montra très surpris. « Kicsikém, tu voulais être ma femme ? Mais tu ne m'en as jamais parlé... » Il s'assit sur une chaise et se prit la tête entre les mains. La migraine devait le gagner. Pas étonnant. Ces deux femmes, ces deux amours s'entrechoquaient et déferlaient sur son cerveau comme des vagues sur une épave. Madame Moret-Froissart s'était tue. Elle fixait Vili, les yeux écarquillés, comme le spectateur d'un match de football, qui cherche dans la foule le marchand de bretzels. On sentait qu'elle aussi aurait son mot à dire.

« Cher Monsieur ! Pourquoi ne m'avez-vous rien dit ? Deux ans que vous habitez chez moi. Ma maison n'est pas seulement un hôtel. Mais aussi un refuge. Vous avez le droit d'y habiter en temps de guerre comme en temps de paix. Quel dommage de se marier si jeune et si précipitamment ! Mais il n'est pas trop tard. Pour divorcer, il n'est jamais trop tard. J'ai divorcé quatre fois de trois maris différents, je sais de quoi je parle. Cher Monsieur, je vais vous cacher. Permettez-moi de vous cacher... » Vili ne permettait pas. « C'est trop... » gémit-il. D'ailleurs je n'en ai que pour quelques heures. Je m'engage dans l'armée française. Denise a tout arrangé. Demain je pars pour Lyon rejoindre mon unité. Je vais être soldat, soldat de la France et, si vous le permettez, votre soldat à vous aussi, Madame. » – « Merci, Monsieur ! Je ne l'oublierai pas. » Elle salua et partit, mais, sur le pas de la porte, se retourna pour ajouter : « J'ai une sœur qui vit à Lyon avec son mari... » Et elle adressa à Vili un sourire à faire frémir.

« Où est ta valise, Erzsi ? » La valise était sous le porche. « Trouve un taxi. » J'en trouvai un. La voiture vint heurter le trottoir, parvenant tout juste à s'arrêter à temps sur la chaussée glissante. Vili tendit la main à Erzsi. « Adieu... » Elle se blottit contre lui et l'enlaça comme on enlace un tronc d'arbre. Le taxi se fraya difficilement un chemin jusqu'à la place du Panthéon où je logeais. « Je t'attends ici dans la voiture, me dit Erzsi. Mais dépêche-toi. »

J'ouvris les tiroirs et regardai, ahuri, tout ce qui m'appartenait. Prodigeux le bric-à-brac qui en un an peut s'amonceler autour d'un être humain, combien de livres, de vêtements, de tubes de dentifrice, de linge sale, combien de couches de sédiments et d'alluvions. Je pensai : pas besoin de pantoufles en temps de guerre ; mais je mis *Gargantua* dans la valise. Je triai ainsi mes bagages, tel un voyageur en route pour l'inconnu. Je m'équipai pour le soleil comme pour le mauvais temps et emportai à la fois de quoi écrire et du coton hydrophile. Que me fallait-il d'autre ? Je sentis que quelque chose allait me manquer. Ce quelque chose que

Paris m'avait donné, qui n'existait pas auparavant et dont j'allais avoir un si grand besoin. Mais Paris me congédiait, les mains vides, et sainte Geneviève détournait la tête. Une nouvelle fois, l'Europe s'était scindée en tribus qui attendaient, assises autour de leur propre bûcher, que les tambours cessent leurs roulements.

Erzsi se tenait devant le porche. « Regarde, István. Ça s'est éclairci. » Le ciel était d'un bleu sans tache. À Paris, le coucher de soleil ne teinte pas le ciel, ne colore pas les nuages mais farde l'atmosphère elle-même. Chaque soir, une fabrique de colorant semble la traverser en mélangeant ses poudres d'ocre, de carmin, de vert et de bleu de Prusse. Au-dessus de Paris, Poussin peint le crépuscule. Là-haut, dans le lointain, la lumière solaire déclinait encore les nuances de l'arc-en-ciel, mais en bas, sous les porches, le soir se faufilait déjà. Une fille qui passait me sourit, me salua, mais j'avais oublié son nom. Sur les murs du Panthéon, l'obscurité s'étendait comme un banc d'algues et le bâtiment, avec son dôme éclairé, se balançait doucement tel un navire de guerre, dans un miroir d'asphalte humide. Erzsi me prit le bras. « Viens, soupira-t-elle, nous allons être en retard. »

Les militaires avaient submergé la gare comme s'ils venaient de la prendre d'assaut. Le train aussi était bourré d'uniformes, il n'y avait plus de places assises, nous nous sommes calés dans le couloir près d'une fenêtre. Nous allions devoir rester debout jusqu'à Strasbourg. « Ça ne fait rien. », dit Erzsi, en appuyant sa tête sur mon épaule. « Tu sais, c'est mieux de commencer comme ça, dans l'inconfort, la cohue, la chaleur étouffante... À partir de maintenant nous allons souvent faire la queue, attendre, nous entasser avec des inconnus. Jusqu'alors c'était la liberté, l'insouciance, Paris. À partir de cet instant, tout sera différent. Il faut déjà faire attention, assumer nos actes. Tout a de l'importance. Même ce voyage. Quelqu'un pourrait bien en mourir, toi, moi, ou un autre. Mourir aussi pour ce que je viens de dire. Dans dix ans, un policier se présentera peut-être et me demandera pourquoi j'ai dit ceci ou cela, le 30 août à la Gare de l'Est ? Peut-être que ces paroles me vaudront la prison. Désormais, il faut peser chaque mot, chaque pas. Comment allons-nous supporter ça, dis ? »

Le train s'ébranla, les tampons des wagons s'entrechoquèrent, les roues trépидèrent. Les mains se tendirent, les têtes se penchèrent aux fenêtres et dehors, les gens commencèrent à marcher, accompagnant le train de quelques pas symboliques. Le quai était rempli d'une foule de soldats, de femmes, de pères et de fils. Ondulant lentement, elle semblait partir avec nous, preuve que ce jour-là, même ceux qui restaient commençaient un voyage. Les bras se levaient, les mouchoirs s'agitaient et tous s'écriaient : « Au revoir, bonne chance... » Mais on aurait dit des personnes sur le point de se noyer, tendant les mains et appelant au secours. Erzsi se pencha à la fenêtre. « Regarde là-bas, lança-t-elle joyeuse, il arrive... en retard comme d'habitude ! » Vili galopait à l'autre bout du quai, un bouquet de marguerites à la main. Il accourait aussi vite que le lui permettaient

ses jambes, mais il s'éloignait de plus en plus. Au fur et à mesure, la distance l'engloutissait, lui, le jaune des marguerites, puis la verrière lumineuse de la gare. Nous, nous étions entraînés à toute vitesse dans la nuit noire, où résonnait, rapide et inquiétant, le rythme saccadé du martèlement des roues.

Traduit par Jean-Léon Muller

Bulcsú BERTHA, Nouvelles extraites du recueil *A Willendorfi Vénusz*¹

Sexualité canine avec complications

Un jour les voisins nous dirent que le jardin était plein de chiens depuis un certain temps, mais en arrivant cette nuit-là, nous n'avons rien remarqué. Le lendemain matin, m'apprêtant à prendre mon petit déjeuner, j'ouvris la porte de la terrasse pour m'installer à l'ombre de la vigne vierge, je vis alors cinq ou six chiens couchés dans l'herbe.

« Eh bien, que faites-vous ici ? » criai-je surpris.

Ils sautèrent sur leurs pattes et se mirent à trotter vers la clôture en remuant la queue. Le chien-loup du voisin, qui avait la gentillesse de garder également notre maison, prit la fuite au milieu de la troupe de chiens. Cette misérable était une chienne que l'amour touchait pour la première fois ce printemps-là. Elle était soudain entourée d'une cour empressée d'aventuriers des collines estropiés, agressifs, tout pelés. Un seul de ses galants présentait un aspect plus convenable, un bâtard couleur café dont les ancêtres comptaient visiblement autant de chiens d'arrêt que de bergers noirs. Les chiens entrèrent dans le potager et entreprirent d'arracher soigneusement nos plants de poivrons et de tomates. Je les suivis et les apostrophai vertement, mais encore sans l'autorité requise :

« Et alors, qu'est-ce que cela veut dire ? »

Ils coururent au verger, mais la chienne qui était la cause de tout ce cirque resta en arrière et m'adressa un regard compréhensif, puis aboya furieusement après ses galants. Pour montrer sa bonne volonté, elle se lança à la poursuite de la meute qu'elle chassa de la cour. Du moins les vis-je disparaître du côté de la barrière.

En me retournant, je fus émerveillé par la beauté de cette matinée. La rosée scintillait sur les brins d'herbe et les feuilles d'arbres. Le vert clair des arbres fruitiers proches se détachait sur le vert sombre de la colline. Les ailes colorées des oiseaux jetaient de soudaines lueurs entre les arbres, dessinant des arabesques dans l'air frais du matin. Sur le côté de la maison, les cerises rougissaient déjà d'un air prometteur, je reculai afin de voir aussi les griottes. Je me retrouvai bientôt en admiration derrière la maison et cueillis deux poignées des fruits craquants du Favorite. Heureux, je regagnai la terrasse en pensant que quel que

¹ Magvető Kiadó, Budapest 1988.

puisse être le monde, la vie valait la peine d'être vécue pour des matins comme celui-là.

Mon attention fut attirée par des bruits étranges, des grognements, des raclements. En passant la porte, j'eus la surprise de voir s'activer dans la maison la meute qui venait de prendre la fuite. Ils tournoyaient autour du réfrigérateur, le chien-loup et un brigand noir dressés sur leurs pattes de derrière engloutissaient les restes de mon déjeuner que j'avais posés sur le dessus. Le plateau était déjà à terre, des filets jaunes de jus de fruits dégouлинаient le long du réfrigérateur, le verre était brisé. La porte s'ouvrit en haut de l'escalier et ma femme demanda :

« Mais qu'est-ce que tu fabriques ?

– Dehors ! » criai-je aux chiens.

Mais les chiens n'avaient pas peur de moi. Le brigand noir dressé sur ses pattes de derrière, tel un monstre mythologique, tourna la tête vers moi et m'apostropha en aboyant. La chienne qui se tenait près de lui éclata aussi en aboiements furieux comme si je venais de les déranger chez eux tandis qu'ils dégustaient un petit déjeuner légitime. C'en était trop. J'attrapai le balai et tapai dans le tas. Ils prirent le large en montrant les dents et en aboyant. Le chien café dont j'avais supposé quelques instants qu'il eût de bonnes manières, s'acharna sur ma jambe de pantalon. Ils renversèrent des pots de géraniums sur la terrasse et les sièges près de la barrière.

« Tu donnes à manger aux chiens dans la maison ? demanda ma femme qui entre temps était descendue de la mansarde.

– Moi ?... Ils sont entrés pendant que je cueillais des cerises. Ils ont dévoré mon déjeuner et ont failli me mordre.

– De telles choses n'arrivent pas aux gens normaux.

– C'est vrai. Les gens normaux construisent leur maison au bord de l'eau, pas dans les bois. Au bord de l'eau, les chiens ont un pedigree, ils parlent français et ne sont disposés à se reproduire que contre espèces sonnantes et trébuchantes. Ceux d'ici sont des malotrus qui font ça pour rien, et en groupe. *Gruppensex* dans les collines. Et en plus, ils mordent.

– Mais tu les avais rabattus vers la maison, ils n'avaient pas d'autre choix... »

Ce n'était peut-être pas tout à fait dépourvu de fondement. L'explication de tout ceci résidait manifestement aussi dans leurs remords. Ils avaient dévoré mon déjeuner, d'où leur mauvaise conscience. Que faire ? Prendre le large honteusement la queue entre les jambes ou attaquer ? Ils ont attaqué. La meute ne demande jamais pardon. La meute a raison, surtout quand elle a le dessus. Pourtant la chienne du voisin m'étonne... Il n'y a pas si longtemps elle gardait notre maison, couchait les oreilles en quête de caresses, et à présent, au milieu de la meute, elle nous détroussait et nous aboyait après. Était-ce l'amour qui l'avait ainsi transformée ou bien quelque chose qui venait du tréfonds de sa nature canine ? Je ne sais pas.

Et qu'en est-il chez les hommes ?

« On peut amener un homme »

L'après-midi, la mère Aranka monta de Révfülöp et elle fut horrifiée à la vue des plants de tomates ravagés par les pattes des chiens.

« Vous n'avez pas de chien ici, qu'est-ce que c'est que ce saccage ? dit-elle, scandalisée.

– En fait, c'est la chienne du voisin qui est en chaleur, et les mâles des collines sont tous accourus ici...

– Ah, si elle est en chasse... Alors ce n'est rien !... Si vous aviez vu chez moi, c'était épouvantable. Tous les ans, ils piétinaient mes pétunias et les vivaces que mes touristes allemands m'avaient apportées. Je me suis même juré de ne plus louer de chambre à une femme seule. On peut venir avec des enfants, une amie, mais qu'elle soit bonne sœur ou docteur en philosophie, je ne loue plus de chambre à une femme seule. Tout mon jardin de devant a été dévasté, ils ont jeté par terre les bacs de géraniums du bord des fenêtres, ils ont chié dans mes draps, pissé dans le beau vase en cristal qui nous venait de l'arrière-grand-mère de mon mari. Vous savez, quand une femme est en chasse, les hommes le sentent à dix kilomètres à la ronde. C'est comme si elle dégageait une odeur secrète ou une onde radio. Il y a de ces choses invisibles, des rayons... On les sent. Je crois qu'on pourrait les mesurer. Bref, quand une femme est en mal d'amour, les hommes débarquent aussitôt. Une année, j'ai eu chez moi cette chanteuse qui beuglait à *La Violette*. C'était une bonne affaire, elle avait loué une des chambres pour toute la saison... Je l'aimais bien, elle ne faisait pas de manières comme les autres femmes de la ville. Elle chantait jusqu'au petit matin, ensuite les types arrivaient. Un à l'intérieur, trois dehors. Et alors, quel tapage ! Des jurons d'ivrogne jusqu'au petit jour. Et vas-y, "mon petit lapin, laisse-moi entrer"... Et là, c'était encore convenable, elle n'en laissait entrer qu'un à la fois. Nous ne pouvions pas dormir, mon pauvre mari était encore en vie à cette époque. J'ai eu beau essayer de parler à la chanteuse, elle s'est contentée de hausser les épaules. Elle m'a dit qu'il lui fallait un homme au petit matin, sinon elle ne pouvait pas s'endormir. J'en ai eu, des drôles de clients, de quoi monter un spectacle. Une fois, il y a eu une femme ingénieur de Székesfehérvár avec sa petite fille. Elle venait de divorcer. Elle m'a dit qu'elle ne supportait pas la vue d'un homme, qu'elle se trouvait mal rien qu'à sentir l'odeur d'un ivrogne dans la rue. Elle était très collet monté, et poseuse avec ça. Au dîner, elle a dit qu'elle avait des principes sur tout. La gamine n'aimait pas les tomates mais elle en bourrait la pauvre petite. Par principe. Chaque soir, elle lui serinait combien il y a de vitamines et de sels minéraux dans les tomates. Et la pauvrette, elle rendait les sels minéraux. Un beau matin, voilà-t-il pas que j'entends la petite pleurer dans la chambre. J'ouvre la porte, madame l'ingénieur n'est nulle part. La petite me raconte qu'elles s'étaient couchées

ensemble, et qu'au beau milieu de la nuit, sa mère s'était levée et avait quitté la chambre. Elle avait eu peur mais s'était rendormie. Au matin, elle n'avait pas trouvé sa mère. Nous non plus. J'étais prête à aller à la gendarmerie quand nous avons entendu du bruit dans le grenier à foin. Eh bien, c'est là que nous l'avons découverte, dans le foin, à dix heures du matin. Elle était tellement saoule qu'elle ne savait même pas où elle se trouvait. L'homme couché à côté d'elle était dans le même état. Autour d'eux, il y avait des bouteilles vides, et leurs vêtements. Lui, j'ai bien vu à ses vêtements que c'était un monsieur. Nous avons même été étonnés par la suite en apprenant qui c'était. Je leur ai mis une couverture dessus et je les ai laissés dormir. J'ai fait déjeuner la petite et je lui ai promis qu'on ne la forcerait plus jamais à manger de tomates. Ensuite, il y a eu une femme professeur très cultivée. Toute la journée, elle lisait des romans anglais en anglais, en prenant des bains de soleil. À la fin de la première semaine, elle avait la peau aussi noire que les journaliers aux champs. Elle a dû prendre un coup de chaud, parce qu'elle s'est mise à jeter par-dessus son livre des regards avides sur mon gendre qui était en vacances avec les enfants. Ma fille ne pouvait venir que plus tard. Mais notre Pista ne la regardait même pas, il faisait patauger les enfants au soleil dans la cour. Et puis on a rapporté de la plage que notre Pista allait nager avec madame, et qu'ils lançaient le ballon des enfants dans l'eau, et qu'ils chahutaient ensemble en attrapant le ballon. Eh bien, qu'ils jouent au ballon, que j'ai pensé, ce n'est pas encore comme ça qu'on fait les enfants, oui mais la nuit, pour m'assurer, j'ai ouvert la porte de la dame. Et là, mon propre gendre qui fait le coq devant elle. Au matin, j'ai dit à cette bonne femme de déguerpir... Vous savez ce qu'elle m'a dit ? Que ça me choquait parce que j'étais frustrée. Jamais on ne m'avait parlé de façon si vulgaire. Je suis fille d'artisan, et je lui ai dit son fait. Et je lui ai balancé la semaine qu'elle m'avait payée d'avance.

– Et elle est partie ?

– Pensez-vous ! Pour se venger, elle a ramené deux Grecs. Selon elle, c'étaient des artistes. C'est eux qui ont pissé dans mon vase. Quand ils sont enfin partis, j'ai jeté le pot à eau et les verres, parce qu'avec des gens de cet acabit, on ne sait jamais.

– Votre fille, qu'est-ce qu'elle en a dit ?

– Rien. Vous ne pensez tout de même pas que j'ai trahi mon gendre ? Un gendre aussi gentil que notre Pista, on n'en trouve pas tous les jours. Et puis, ma fille n'a pas très bon caractère.

– Alors les femmes son bannies de votre maison, mère Aranka ?

– J'ai essayé, mais ce n'est pas possible dans une station balnéaire comme ici. C'est encore moi qui aurais été perdante. J'ai retourné la chose.

– Comment ?

– J'ai affiché dans l'entrée une grande pancarte : "On peut amener un homme ou une femme, c'est même recommandé !"... Je donne deux clés à tous les clients, et quand ils arrivent, je leur montre la salle de bains. Là, j'ai écrit qu'il

y a de l'eau chaude jour et nuit, qu'on peut tout utiliser, cela ne gêne pas les occupants de la maison. Depuis, les hommes entrent par la porte, ils apportent des fleurs, des chocolats, des bricoles. Ils marchent sur la pointe des pieds, se conduisent bien et plus personne ne piétine les fleurs sous mes fenêtres. Et quand ils s'en vont, les femmes sont si heureuses qu'elles rayonnent comme de vrais soleils.

– Mère Aranka, vous êtes philosophe...

– Mais non, je vieillis... »

Délices

Il n'y a rien de plus déprimant que de faire la queue. Et notre attente dure une éternité, car dès que les clients se font moins nombreux, on ferme aussitôt une ou deux caisses, si bien que ceux qui restent se répartissent dans des files deux fois plus longues. Peu importe donc qu'on fasse ses courses dans la matinée ou à l'heure de pointe du soir. Nous sommes condamnés à faire la queue. Et quand on fait la queue, on est de mauvaise humeur. En ce qui me concerne, je suis saisi de panique et mon instinct de fuite se réveille. Comme je ne puis m'échapper de ma réalité physique, j'essaie de me libérer au moins en esprit. C'est pourquoi je me raccroche au moindre petit geste, à la moindre remarque insignifiante que je peux poursuivre, enjoliver, faire mousser en pensée. La file est désespérante, dans le gris et le bleu foncé des vêtements de travail trempés de sueur. Ils achètent de la bière et de la palinka, quelques-uns des conserves et du pain. Mais surtout de la bière, ce qui est assez compréhensible par cette canicule. À cinq ou six personnes devant moi, un brin de couleur adoucit la morosité générale. Deux petits bouts de filles, six ou sept ans, s'empêtrant dans leur panier. Elles en sortent leurs trésors, puis y remettent glaces et barres chocolatées. Elles voudraient bien mordre dedans, mais elles savent que ces choses délicieuses doivent parvenir intactes à la caisse. Leurs petites robes en imprimé bleu ciel attachées par des rubans sont si légères que le courant d'air les soulève presque. Elles ont dû dénicher quelques vingt ou trente forints et s'efforcent de les dilapider avec discernement.

« Il y a encore trois quatre-vingts, » dit une petite voix.

Elles regardent autour d'elles. Qu'est-ce qu'on peut encore acheter pour trois quatre-vingts ? L'une d'elles s'approche du rayon des articles de toilette, saisit fébrilement un stick déodorant rose et le montre à sa compagne en rougissant.

« C'est ce que maman se met sous les bras.

– C'est combien ?

– Deux soixante ou trois... On en prend un... »

Elle le met dans son panier. Elles chuchotent, rigolent. L'une d'elles rougit, ses joues s'enflamment. Elles paient et sortent du magasin.

Les acheteurs de bière, de conserves, de pain passent à leur tour avec une lenteur désespérante. C'est enfin à moi. En sortant du magasin, j'aperçois les deux petites filles devant la porte vitrée. L'une d'elles, tout en mangeant sa glace, lève le bras comme une aile et se tartine l'aisselle à petits coups de déodorant.

« Alors, c'est comment ? demande l'autre avidement.

– Super...

– Donne, c'est mon tour...

– Attends.

– Allez, sois sympa, donne-le moi.

– Tiens. Mais tu me le rends ? »

L'autre ne répond pas, elle attrape le stick rosé et se le passe sous le bras. Toute excitée, elle a cessé de lécher sa glace. Elle relève la tête et attend l'effet, transfigurée. La déception se lit sur son visage.

« Je ne sens rien, dit-elle.

– Mange de la glace en même temps, » lui conseille l'autre.

La petite se remet à lécher sa glace tout en se frottant l'aisselle avec ardeur. Soudain, elle dit d'un air satisfait :

« Ça change tout...

– C'est comment ?

– Vraiment super, » dit-elle, et pour augmenter son plaisir, elle lèche sa glace à grands coups de langue.

La Vénus de Willendorf

Il fait presque nuit, je commande mon dîner dans le restaurant de cet excellent hôtel de province. Ça et là quelques tables sont occupées par des Allemands, près de la porte qui mène à la terrasse de jeunes ingénieurs discutent d'une entreprise douteuse, à part eux, la belle salle est vide. L'orchestre joue d'un air ennuyé, presque pour lui-même, les serveurs dorment debout. L'arrivée de nouveaux clients met de l'animation.

C'est un couple qui entre. L'homme est de taille moyenne et peut avoir la quarantaine, la femme âgée d'une trentaine d'années est petite et boulotte. L'homme a déjà un peu bu, ce qui lui donne une relative assurance. Ses vêtements témoignent d'une élégance de chef-lieu de canton d'il y a quinze ans. Cardigan grisâtre, pantalon marron foncé, sandales éculées, où tranche le gris de chaussettes usées par les lessives. Il a une petite tête maigre et une pomme d'Adam proéminente. La femme a un visage très jeune, presque enfantin. Mais une masse de graisse croule sous son menton en direction de sa poitrine. Elle a un généreux double-menton et de gros seins qui pendent sur son ventre, et en fait, c'est là, vers le ventre, que commence l'ampleur. Des bourrelets de graisse se succèdent jusqu'aux hanches, et en bas, la femme se termine par quelque chose qui tient de la cheminée. Le tout est enveloppé d'un machin rose en tricot avachi.

La jupe, en revanche, est faite d'une terne cotonnade imprimée. La femme porte des boucles d'oreilles en or et des bagues trop justes, cela se voit aux marques bleuâtres sur ses doigts.

Ils prennent place non loin de moi. Les garçons s'empressent, apportant la carte. Un jeune serveur se tient auprès d'eux avec un sourire contenu, et intervient de temps en temps dans leur déchiffrement des prix :

« Permettez-moi de vous recommander l'escalope milanaise, ou peut-être le poulet khazar, nous avons également du poisson... Nous préparons le silure de quatre manières différentes... »

Dès qu'ils sont entrés, je savais qu'ils commanderaient une escalope panée avec des pommes de terre et une salade de concombres. La femme prendra un Unicum ou un sherry, puis de la bière. L'homme étudie longuement la carte des vins et finit par demander de la bière, peut-être trois bouteilles. Le jeune serveur croit toujours au poulet et au lieu de la variante khazare, il préconise le poulet au paprika, mieux connu. Ces gens ne savent pas ce qu'est le poulet khazar. Moi non plus. Il se peut que le serveur ne le sache pas davantage. L'homme encourage sa compagne :

« Dis ce que tu veux, Panni, je le commande.

– Je t'ai déjà dit que je m'appelle Yoli. Panni, c'est ma sœur.

– Tu n'as qu'à demander, je paierai tout. »

Les serveurs et moi constatons en même temps qu'il s'agit d'un couple de rencontre, mais que l'homme à la pomme d'Adam proéminente a déjà eu à faire avec la famille. Peut-être avec Panni, et il a longtemps cru que c'était Panni qu'il emmenait dîner, à présent voilà que cette femme est en réalité Yoli. L'homme ne semble pas troublé par cette révélation, ou cette rectification, il s'en soucie à peine. Cela n'a d'ailleurs pas d'importance. L'essentiel, c'est qu'il soit avec une femme. Il lui offre à dîner, la chauffe un peu et puis...

Après avoir longuement médité et chuchoté, ils commandent des escalopes panées avec une salade de concombres. Un cognac, un sherry et quatre bières.

L'homme mange avidement, sans se préoccuper du reste. Il expédie son dîner comme une corvée. Il mange sa viande avec du pain, délaissant les pommes de terre, ne touche même pas aux concombres. En revanche, à la femme. Il commence par lui caresser le dos comme à un chat, puis sa main en fait le tour et explore les bourrelets de graisse en direction de sa poitrine. Il est surpris de trouver les seins si bas, presque sur son ventre. Pendant ce temps, la femme mange, elle mâche lentement, avec soin, avale de temps en temps une gorgée de bière. Elle a d'abord bu le sherry. Elle ne tressaille même pas sous les caresses et les tripotages. Elle ne réagit pas davantage au pétrissage, elle mange sans à-coups, en toute sérénité. L'homme se met à lui chuchoter à l'oreille qu'il embrasse ensuite. Ce qui la fait glousser, ou plutôt pousser un bref hennissement.

Étrange scène qu'il convient de méditer.

Dans le meilleur des cas, cette brave femme ressemble à la Vénus de Willendorf. À ne pas confondre avec les chefs d'œuvre de l'art hellénique, la Vénus de Milo ou d'autres Vénus. La Vénus de Willendorf est une œuvre très précoce de l'humanité, de style et d'époque sans doute comparables aux bisons rupestres de la grotte d'Altamira. Elle a une tête en forme de globe, d'énormes seins, son ventre et ses flancs ne sont que bourrelets, ses jambes sont maigres, courtes, inachevées. Mais le mont de Vénus avec sa fente caractéristique est représenté avec précision. C'est une masse de chair comparable qui se tient à la table voisine, mais elle est enveloppée d'un tissu rose et mou. Elle mange, mais les autres parties du corps sont semblables. Elle existe. Et par cette existence, renfermant en elle l'essence de sa féminité, émettant éventuellement les radiations magnétiques d'un secret qu'il peut valoir la peine de découvrir, elle provoque le désir, elle pousse l'homme à la pomme d'Adam proéminente à des actes inconsidérés. Les femmes, même les plus laides, ont quelque chose de miraculeux. Mais quel mot impropre que celui de "laid". Y a-t-il des femmes laides ? Probablement pas. Tout est affaire de relativité ou de situation. Jack London a raconté dans de magnifiques nouvelles les amours esquimaudes ou indiennes des aventuriers, décrivant avec précision le processus par lequel ces femmes des obscures contrées boréales deviennent peu à peu acceptables avant d'embellir.

L'essence, le grand secret de la Vénus de Willendorf est le même que celui des plus belles femmes du monde. C'est tout simplement l'existence et le rayonnement de leur féminité. C'est ce que les plus fortunés trouvent sous les robes du soir ou les maillots de bain dans les beaux quartiers, mais que les hommes à la pomme d'Adam proéminente dénichent dans des tricot roses, en manipulant jupes de cotonnade et bourrelets de graisse.

L'homme se lève enfin de table et attrape un garçon au passage :

« Vous auriez une chambre ? demande-t-il à voix basse.

– Notre hôtel est assez cher...

– Cela ne fait rien.

– Demandez à la réception. Il se peut que nous soyons complets, mais le portier saura vous renseigner... »

L'homme murmure avec excitation quelque chose à sa Vénus, puis il sort rapidement. La femme regarde devant elle d'un air satisfait en haletant, elle digère. Elle s'accomplit dans sa "Pannité", ou sa "Yolité".

Concours de pêche

La manifestation fut une réussite, il y eut assez de participants, les concurrents se conduisirent de manière sportive (on n'a pas eu à faire de remarques concernant la boisson), les conditions se sont révélées idéales, comme le temps était maussade, personne n'est venu se plaindre de ce que la plage soit

en grande partie interdite. On comprend donc que la direction décerna des compliments aux organisateurs dans le procès-verbal, en particulier au responsable du village de vacances.

Toutefois le concours fut quelque peu assombri par le fait que les douze concurrents prirent peu de poisson, quatre cents grammes en tout. Le vainqueur attrapa une brême de cent quarante grammes qui lui valut, outre le diplôme, une canne à pêche télescopique, et des douze concurrents, cinq ne prirent rien, pas même une petite ablette chétive, comme celles que l'après-midi, les enfants attrapent par trente ou quarante pour le chat, avec des épingles ou des allumettes attachées à un fil. Mais cela ne faisait rien, parce qu'on avait déjà acheté la veille à l'établissement piscicole de Veszprém les carpes destinées au concours de cuisine, second événement du jour. D'ailleurs, "beaucoup" et "peu" sont des notions relatives, et au bord des eaux peu poissonneuses, quatre cents grammes de poisson sont juste "assez", quand ils ne sont pas "beaucoup". En revanche, les équipements étaient de qualité, cannes modernes, moulinets, les meilleures lignes françaises ou allemandes. On ne voyait ni modeste "B"-spécial, ni multiplicateur, rien que le meilleur attirail de chez ABU ou Shakespeare. On n'avait pas épargné l'appât, l'eau était troublée de farine de soja et autres produits miracle ressemblant à du lait en poudre. Mais les poissons n'étaient pas au rendez-vous, il y eut peu de prises, les lignes flottaient mollement dans l'eau. Malgré tout, la journée fut une réussite, comme le procès-verbal en témoigne. Seule ombre au tableau, à l'extrémité de la plage, là où cesse le pavé, un homme du village pêchait hors concours.

Il n'avait même pas l'air d'un pêcheur. Il se tenait au bord de l'eau, portant un chapeau grasseyé, une veste élimée qu'on aurait eu honte d'enfiler même pour bricoler à la maison, et un pantalon froissé et déformé aux fesses. Quand les concurrents s'installèrent sur la rive à sept heures du matin, l'homme au chapeau était déjà là depuis longtemps. Le responsable du village de vacances s'approcha de lui :

- « Vous pêchez aussi ?
- J'suis venu... dit l'homme du village.
- Vous avez pris quelque chose ?
- Juste une carpe. »

Le responsable jeta un coup d'œil au filet retenu par des pierres et vit avec surprise que l'homme avait déjà pris une carpe de deux bons kilos.

- « Quand êtes-vous arrivé ? insista-t-il.

– Tôt ce matin, dit l'homme.

– Je vous demande ça, parce que si vous voulez vous inscrire, les prises ne comptent qu'à partir de sept heures. Tout le monde participe au concours avec les mêmes chances.

– Merci, mon petit vieux, mais j'aime bien rester tout seul. Je ne veux pas me mêler d'autre chose.

– Si vous continuez à avoir autant de chance, vous pouvez gagner une belle canne à pêche...

– Mon petit vieux, si j'avais de la chance dans la vie, je ne passerais pas mon temps à pêcher. Si j'avais de la chance, j'aurais quelque chose à me mettre sous la dent...

– Eh bien, si vous ne voulez pas, tant pis, » dit le responsable, et il planta là l'homme au chapeau.

À sept heures dix, celui-ci reprit une perche de trois livres. À sept heures et demie, il rejeta à l'eau une prise de moins d'un kilo, et avant huit heures, il avait sorti quatre brêmes de la taille d'une plaque de fourneau, et encore deux gardons plus petits. Alors le responsable du village de vacances retourna auprès de lui et reprit ses manœuvres de séduction :

« Le premier prix est une canne à pêche télescopique. En considérant que vous vous êtes inscrit à sept heures, ce que vous avez pris depuis vous garantit déjà le premier prix. Venez voir cette canne.

– Mais j'en ai, des cannes, mon petit vieux. Elles sont bien. Qu'est-ce que vous voulez que je fasse d'une canne télescopique ? Même le diable ne voudrait pas s'en servir... J'ai assemblé une bonne fois pour toutes les deux morceaux de celles-ci, et elles restent comme elles sont. C'est pas bon de tripoter les cannes sans arrêt. Ça prend du temps, après on n'a plus le temps de pêcher » dit l'homme du village, puis il porta son attention vers les pontons, à cent mètres de là une canne ployait, quelqu'un avait fait une prise. Cela devait être une carpe, dans les cinq cents grammes.

Une ou deux petites brêmes s'accrochèrent encore aux hameçons des concurrents, ce qui fit frémir d'excitation tout le peloton.

L'homme au chapeau commença à remballer à neuf heures. Il avait déjà retiré une de ses lignes de l'eau quand le bouchon de l'autre se mit à tressauter. Il saisit la canne d'un geste vif et ferra le poisson.

« Il ne lui a pas fallu plus de deux secondes ! dit le commissaire central en hochant la tête. Sa main est comme l'éclair. Il parle lentement, mais il agit vite. Pas étonnant qu'il attrape quelque chose. Ses yeux, c'est pareil, il regarde par ici ou vers les roseaux, mais c'est sa ligne qu'il voit. »

L'homme au chapeau amena doucement sa ligne puis il ramassa une pièce de trois kilos dans son épuisette.

Le responsable du village de vacances alla admirer la grosse carpe et voulut encore attirer l'homme vers le concours. On allait le prendre en photo, promit-il, il serait même dans le journal. Mais l'homme au chapeau secoua la tête :

« Mon petit vieux, moi, j'aime la pêche, pas les concours. »

Lorsqu'il passa derrière les concurrents en rentrant chez lui avec ses poissons, même les plus fiers se retournèrent pour le voir. Ils considéraient tour à tour le filet bien rempli et l'homme au chapeau. Il n'avait rien de particulier, les petits villages sont pleins d'hommes comme lui.

« Il a pris au moins neuf kilos de poisson, soupira le responsable du village de vacances, cela aurait fait bien dans notre rapport. Mais nous l'avons laissé filer. »

L'homme au chapeau partit avec ses poissons, c'est ainsi que seuls quatre cents grammes de brêmes figurent au rapport.

Incident technique

Par un jour de canicule, j'avais fait un saut à la maison pour parcourir le courrier et faire mes comptes, et je reprenais le chemin du Balaton. Arrivé dans la cour, je sursautai en pensant que j'avais oublié de payer l'assurance. Je remontai en traînant, et après avoir trouvé en grognant mon bloc de virements, je me rendis compte que je n'aurais pas le temps de remplir le formulaire et d'arriver avant la fermeture de notre petit bureau de poste. Je fis pourtant une tentative qui avorta... Il aurait fallu le porter à la poste de la gare de l'Ouest ou de l'Est, mais je n'avais pas envie de traverser la ville à l'heure de pointe. Je restai donc à la maison. Je perdais une journée de ma vie. Un jour au Balaton perdu pour l'éternité. Je perdais le soleil, l'eau, la beauté des filles étendues sur l'herbe. Les flots mêlés de lumière que la douche déverse sur nous quand nous avons longtemps nagé. Les retours en peignoir à pas lents jusqu'à la voiture... Demain bien sûr, ce sera encore l'été, le soleil brillera, je m'amuserai à regarder les femmes, mais ce sera un autre jour, un autre acte. Celui d'aujourd'hui ne reviendra plus jamais, il a basculé dans le néant.

Le lendemain matin, en poussant la porte de notre petite poste, j'eus la surprise de lire ces lignes écrites à la main sur une feuille affichée au guichet : « Fermé pour raisons techniques ». « Alors là, c'en est trop, quelle tuile ! Je n'ai plus qu'à aller à une poste principale » pensai-je. Quelqu'un remua derrière le rideau à moitié baissé. En me penchant, je reconnus la postière d'âge incertain, lente mais précise, qui fermait les tiroirs du bureau. Je frappai doucement à la vitre. Elle leva les yeux, et reconnaissant en moi un habitué, elle releva le rideau et ouvrit le guichet.

« C'est urgent ? demanda-t-elle.

– Je dois partir en voyage et j'ai oublié la prime d'assurance hier...

– Donnez-la moi, » dit-elle.

Elle prit rapidement l'argent et le mandat. Pendant qu'elle travaillait, je risquai une phrase.

« Il y a une coupure de courant, ou bien des ouvriers sont venus ?

– Non, dit-elle en levant les yeux. En fait, il y a le feu.

– Comment cela ? La poste brûle ? demandai-je en regardant autour de moi.

– Pas la poste, mon logement. Les voisins ont téléphoné pour que je rentre, il y avait le feu chez moi. Ils avaient aussi appelé les pompiers. Il faut que je ferme, dit-elle.

– Excusez-moi de vous avoir retenue, je ne savais pas.

– Ce n'est rien, voici le reçu. Je me dépêche. Notre rue donne dans la rue Rákóczi, j'espère arriver à temps. »

J'avais honte en sortant. Mais qui aurait pensé que l'inscription « Fermé pour raisons techniques » pouvait signifier qu'il y avait le feu ? « Notre vie est remplie de ces raisons techniques » pensai-je, et en traversant pour aller au kiosque à journaux, je vis avec satisfaction que quatre taxis attendaient à la station, la dame de la poste pourrait aller assez vite.

J'achetai mes journaux et en me retournant, je vis avec surprise que la postière ne se dirigeait pas vers la station de taxis, mais vers le terminus du bus 5. Elle se hissa en haletant dans un bus. Mais celui-ci resta sur place, prenant son temps puisque c'était l'été et que de toutes façons ce n'était pas encore l'heure du départ. Il n'y avait plus qu'à espérer que les pompiers ne se déplaçaient pas en autobus pour aller éteindre l'incendie.

Combien de temps un appartement peut-il brûler ? Dix minutes, une demi-heure, deux jours ? méditai-je l'après-midi au bord du Balaton. Quand la dame est arrivée, ses meubles étaient probablement déjà réduits en cendres... Pourquoi n'a-t-elle pas pris un taxi ? Soixante balles, cent avec la prime de rapidité. Cette dame est manifestement une des nombreuses personnes qui ne montent dans un taxi que deux fois dans leur vie. À l'occasion de leur mariage, et pour un décès ou un enterrement. Sinon, elles ne se le permettent pas, cela ne leur vient même pas à l'esprit. Cet événement ne revêtait pas une importance exceptionnelle, sa maison brûlait, c'est tout.

Le nombre de Ludolf

On n'entend d'abord que des voix derrière la grille de l'école, puis toute une troupe d'écoliers déboule dans la rue entre les sapins et les cyprès engoncés dans la neige.

« Pas de boules de neige ! Madame la directrice a interdit de faire des boules de neige ! » avertit une voix d'homme depuis le bas du bâtiment.

Ils ne l'ont peut-être pas entendu, ou alors ils n'y prêtent pas attention. Ils rient, poussent des cris, des hennissements. Leur bonne humeur déferle devant nous. Ils se dirigent vers la rue avec des pelles et se mettent aussitôt au travail à l'arrêt du bus.

Il se passe enfin quelque chose. Nous attendons le bus à l'arrêt d'en face. Nous sommes dix ou douze, adultes, vieillards, écoliers. Il fait moins dix, la neige tombe, le bus ne vient pas.

L'un des garçons a pris le commandement :

« Par ici, les gars ! Pas sur la chaussée, mais vers l'intérieur ! Compris ? »

La fermeté du ton et le style ne sont pas sans me surprendre. Si je ne voyais pas les petits écoliers de l'autre côté de la rue, je croirais que cette voix vient d'un

chantier de bûcherons ou d'une gare de marchandises, et qu'il s'agit d'un chef d'équipe qui exhorte ses travailleurs. Mais ce sont des enfants qui s'alignent devant moi le long des murs de neige, et je vois bien que celui qui donne de la voix a douze ou treize ans, comme les autres. Il hausse le ton :

« C'est moi le chef, les gars ! Le père Lajos a dit que c'était moi le chef. Ne donnez pas de pelle à Horváth !

– Pourquoi ? demande le garçon qui distribue les pelles.

– Parce que c'est moi le chef ! Allez, les gars, de la rue vers l'intérieur ! »

Horváth, un garçon aussi bien bâti et vêtu que les autres, saisit quand même une pelle dans la confusion. Mais c'est en vain, car le "responsable des pelles" la lui arrache des mains.

« Vizvári a dit que tu n'as pas le droit de pelleter.

– Mais pourquoi ? » demande Horváth.

Le responsable des pelles réfléchit un instant, puis il crie à celui qui donne les ordres :

« C'est vrai, Vizvári... Qu'est-ce qui se passe ? Pourquoi il n'a pas le droit de pelleter ?

– Parce que c'est moi le chef, et j'ai dit que Horváth n'a pas le droit de pelleter. Compris ?

– Tu as entendu, dit le responsable des pelles en haussant les épaules. Le chef a dit que tu n'as pas le droit de pelleter. »

Horváth semble se résigner, il traîne, les mains dans les poches, et regarde les autres travailler. Mais bientôt, l'instinct des boules de neige devient plus fort que l'envie de pelleter. Pendant qu'ils se bagarrent, Horváth se saisit d'une pelle et la plante dans la neige, mais il n'a pas le temps de la soulever, les autres lui enlèvent son outil.

« Arrête tes conneries, Horváth ! hurle son camarade de classe. Vizvári a dit que tu n'as pas le droit de pelleter ! T'es dur de la comprenette ?

– Bon, ça va... Mais pourquoi j'ai pas le droit ?

– Mais qu'est-ce que j'en sais, moi ! Demande à Vizvári, c'est lui le chef...

Horváth bougonne :

– J'ai autant le droit que vous...

– Horváth ! Si tu tires au flanc, au moins ne bousille pas l'équipe ! Tire-toi de là ! » jette Vizvári dans les tourbillons de neige.

Il peut se le permettre parce que c'est lui le chef. Et c'est lui le chef parce qu'il est manifestement le "plus qualifié" pour cela. C'est lui le chef parce que le père Lajos l'a dit. Dans le pays, les pères Lajos savent d'instinct que tant qu'ils seront père Lajos, ils auront besoin des Vizvári comme chefs. Mais pourquoi ne permettent-ils pas à Horváth de pelleter ? Pourquoi le priver à douze ans déjà de la pelle, son "moyen de production" ? La réponse est évidente : Parce que... Éventuellement parce qu'il est Horváth et que c'est Vizvári le chef. Ou bien simplement parce qu'il est Horváth... Il a peut-être montré pendant un cours de

maths qu'il connaissait le nombre de Ludolf à la quinzième décimale et pas seulement à la deuxième, peut-être a-t-il laissé entendre que *pi* ne servait pas seulement à exprimer le nombre transcendent, mais que c'était aussi à l'origine la seizième lettre de l'alphabet grec. C'est grave, il a presque la mentalité d'un intellectuel. C'est le genre de type à poser des questions plus tard dans les comités d'usines et d'institutions. À demander quoi pourquoi, comment ? Combien, pourquoi cette quantité ? Pourquoi bleu et pas jaune, et si c'est bleu, pourquoi la moitié, pas la totalité ?... Où est-ce passé ? Pourquoi ceci et cela ne figure pas dans les statistiques ? Et leurs idées, leurs propositions. Eh bien oui.

Il fait moins dix, la neige tombe, le bus ne vient pas. De l'autre côté de la rue, Horváth traîne avec une indifférence résignée. Il ne comprend pas pourquoi il n'a pas le droit de pelleter. De même que vingt ans plus tard, il ne comprendra pas pourquoi l'appareil électronique qu'il a inventé n'est pas utilisé. Tout comme trente ans plus tard, citoyen américain, il ne comprendra pas davantage pourquoi les Hongrois achètent pour des milliers de dollars l'appareil qu'il a construit quand il était encore au pays. Personne n'en a voulu à l'époque, à présent il est déjà dépassé. Horváth reste planté dans la neige et récite les décimales : « 141... 592... 653... » Qu'au moins son cerveau fonctionne, si ses mains ne peuvent rien faire.

Traduit par Chantal Philippe

János OBERTEN, Les Chasseurs de Soupe

Présentation

Je voudrais présenter aux lecteurs des *Cahiers d'Études Hongroises* János Oberten, un auteur hongrois de Roumanie, romancier, nouvelliste, dramaturge, poète, critique littéraire et journaliste. Il est né le 8 avril 1944 au village d'Aranyág, près de Temesvár (Timișoara en roumain). Il a donc douze ans en 1956, lorsqu'il rédige et diffuse dans son école des tracts sur la Révolution Hongroise alors en cours. Deux ans plus tard à l'âge de quatorze ans il est emprisonné pour deux ans à cause de son "activité politique" de 1956 ! Il est incarcéré successivement dans les prisons de Timișoara, Jilava-Bucarest, Ocnele-Mari, Nagyenyed, Margineni. Libéré en 1960, et privé de la possibilité de poursuivre ses études secondaires, il travaille comme ouvrier, musicien et magasinier. À partir de 1993 il peut enfin gagner sa vie comme journaliste, en rédigeant les rubriques culturelles de plusieurs quotidiens. Formé pendant ses années de prison par les autres détenus intellectuels adultes et grâce à sa propre force de volonté, il devient un homme cultivé, connaissant plusieurs langues étrangères et lisant beaucoup. Depuis l'âge de dix-sept ans (1961) il écrit des pièces de théâtre, des scénarios, des nouvelles et des pièces radiophoniques. Après la chute de la dictature Ceaușescu il déploie une intense activité en tant que rédacteur de divers journaux et revues littéraires : *Alföldi Műhely*, *Reggeli Délvilág* (Szeged), *Heti Új Szó* (Temes megye), *Délvilág* (Szeged), *Temesvári Új Szó*, *Ezredvég*, *Lépcsők* (Temesvár). Il est également co-organisateur de plusieurs festivals de théâtre.

Un de ses écrits les plus importants, *Lunettes en tôle*, est un bref roman qui puise son élan émotionnel dans des sources autobiographiques, notamment dans le monde carcéral qu'il connut si tôt. Le titre (en hongrois : *Bádogszemüveg*) désigne ces horribles lunettes que les geôliers mettaient aux prisonniers pour les conduire de la cellule à l'interrogatoire. Le lecteur français ayant vu le film *L'Aveu* comprendra ce dont il s'agit. Lunettes de tôle, lunettes de prison, Oberten n'aurait certainement pas pensé à cette seconde signification française du mot *tôle*, inexistante en hongrois. Dans son roman, l'action et le décor se situent en Grèce peut-être afin de ne pas parler des prisons roumaines. Le personnage principal du roman, Anghelos Panaghiotis est libéré après vingt ans d'incarcération, pour "bon comportement", alors qu'il avait été condamné à vingt cinq ans de prison.

Le récit nous apprend qu'il a été condamné injustement. Il est innocent. Une fois sorti de prison, Anghelos médite sur la beauté et la bonté, la naissance et la mort ; la narration revient sur le passé, et défilent les images de son arrestation, des scènes de vie dans la prison, ainsi que ses rêves d'avenir. Récit philosophique, moraliste sans être moralisant. Comment interrompre la chaîne causale du mal engendrant du mal ? Ces méditations renvoient à Pascal, Kirkegaard, peut-être à Dostoïevski. Quête de la vérité et de la liberté, qui sont complémentaires, chacune étant altérée si l'autre lui fait défaut. Anghelos Panaghiotis ne restera libre qu'une seule journée. Il rencontre l'individu qui l'avait dénoncé vingt ans plus tôt, et ce dernier, effrayé, meurt d'une crise cardiaque. Notre héros est accusé une nouvelle fois, du meurtre, et retrouve la prison.

Il y a peu d'action dans ce récit dont la richesse méditative évoque le dernier grand roman de Lev Tolstoï, *Résurrection*, comparaison que mérite János Oberten, pour la force morale de son bref roman. Une autre de ses œuvres, la nouvelle *Les chasseurs de soupe*, un écrit "violent" et touchant de ce grand humaniste me paraît exemplaire de sa capacité de synthèse qui fusionne une écriture "rétro", dix-neuviémiste, à un style très moderne.

Oberten déploie également une intense activité en tant que critique littéraire, historien de la littérature et rédacteur des périodiques littéraires.

En 1987 a paru sous sa rédaction à Temesvár le 4^e volume de l'almanach "Escaliers" (*Lépcsők*) avec des poèmes et des nouvelles des auteurs hongrois de la ville et de sa région.

On y trouve, entre autres, une nouvelle, réaliste et poétique, de Mihály Illés intitulée *Nomen est Omen*, ainsi que des poèmes nostalgiques, datés de 1987, et laissant pressentir le tremblement de terre roumain de l'hiver 1989. Voici un de ces poèmes :

Réveil

Un petit matin élégant parcourt
le pré en repos
tout est prêt pour la guerre
l'intention,
quelques ustensiles
habituels,
quelques gouttes de sang
dans la poussière de poulailler
c'est dimanche
les hommes se réveillent
un peu plus tard
la ville bâtie de brouillard

loin d'ici
les plus proches maisons à l'étage...
nous serons habités
progressivement
du plaisir d'être vaincu.

L'almanach publie également un extrait du roman de János Graur, *Les vagues de l'inondation* (*Árhullám*), une étude de György Mandics sur la littérature de science fiction, et de nombreuses autres nouvelles, entre autres, celle de János Oberten, *L'ascenseur* (*Lift*). Dans cet écrit, le réalisme de la vie quotidienne côtoie une vision comique, critique et fantastique. – (János Oberten me parla un jour de Buzzati, un de ses auteurs préférés). – Comme dans une pièce classique, la nouvelle se déroule pendant un temps limité, dans un lieu unique : un ascenseur plein à craquer qui tombe en panne entre deux étages. Les symboles utilisés, déchiffrables comme dans une parabole biblique, renvoient à la veille de l'explosion de la société roumaine en 1989. Je cite les dernières phrases de *L'ascenseur* daté de 1986 : « Je ne vous comprends pas. Vous étiez bien coincés entre deux étages, mais la porte est restée ouverte toute la nuit. Pourquoi n'avez-vous pas essayé de sortir ? »

Oberten est également historien de la littérature hongroise contemporaine de la région de Temesvár. Il publie dans *Szabad Szó* pendant les années 1983-1984 des portraits littéraires sur Ádám Anavi, Mihály Illés, Mária Pongrácz, János Szekernyés, Ferenc Baranyi, Endre Kubán, Károly Endre, László Bálint-Izsák, András Kis, Hans Mokka (auteur d'expression allemande et hongroise), Emil Gherasim, György Mandics, István Eszter, Ferenc Gulyás, Zsuzsanna M. Veress, István Sándor et autres.

Enfin, avant d'achever cette présentation je voudrais évoquer un souvenir personnel, notre première rencontre qui eut lieu pendant ces journées d'espoir et de peur de Noël 1989, à Timișoara. (J'étais là avec mon fils cadet, Gyuri, alors fervant "militant" des "Médecins du Monde", ainsi qu'avec un groupe des universitaires hongrois de Szeged). La ville, bouleversée par les événements ressemblait à une cité en état de siège. Une manifestation eut lieu au centre ville, avec des drapeaux percés, libérés de l'emblème du régime dictatorial, et des banderoles lançant des slogans contre Ceaușescu, pour la liberté. Tout cela réveilla en moi les souvenirs de Budapest en 1956, et je rejoignis les rangs des manifestants. (Quelques mois plus tard je compris que la comparaison avec la Révolution Hongroise était quelque peu superficielle, mais ceci est une autre histoire...) Je fis aussitôt connaissance de quelques étudiants hongrois de l'Université de Timișoara. Ils indiquèrent un vieux bâtiment dans le style de l'époque Austro-Hongroise, où se trouvaient diverses rédactions de journaux et

des associations culturelles, entre autres le Cercle Zoltán Franyó¹ fondé par les écrivains hongrois de la ville et de la région. Le même soir se tenait une réunion où nous fûmes cordialement invités. Les auteurs présents donnaient lecture, l'un après l'autre d'un extrait d'un roman sur lequel ils étaient en train de travailler, ou du texte intégral d'une nouvelle. Chaque lecture était suivie des interventions. Habitué aux "spectacles" médiatisés, et d'un esprit publicitaire en faveur de telle ou telle maison d'édition, je fus agréablement touché par cette ambiance de travail professionnel dépourvue de tout "tape à l'œil". En assistant à cette séance je découvris le monde, ou plus probablement, une partie du monde des écrivains hongrois de Timișoara, et ce fut également le début de mon amitié littéraire avec János Oberten. Son œuvre, ainsi que celle des auteurs évoqués plus haut, méritent toute notre attention : elles font partie du patrimoine littéraire hongrois et européen.

Peter Diener

¹ Le cercle Zoltán Franyó regroupant des écrivains et des poètes de langue hongroise de la région, fait partie de l'Association des écrivains roumains. Zoltán Franyó (1887-1978), poète, écrivain, traducteur hongrois. Au début du siècle il publie dans *Magyar Szemle*, *Hét*, *Nyugat*, etc. Il fut, entre autres, le traducteur en allemand du poème *Salutation de Thomas Mann*.

Les Chasseurs de Soupe (nouvelle)

On les trouve dans nos restaurants populaires ; d'habitude ils se cachent derrière une colonne, quelquefois ils restent près d'une table en fixant les yeux sur le néant. Ils se ressemblent tous, même s'ils ont soixante, soixante-dix, ou quatre-vingts ans : les cheveux gras, grisâtres, une accumulation de saleté cimentée dans les rides du visage, un regard larmoyant, sans expression, un nez qui coule sans cesse.

Leur état de passivité n'est qu'une apparence ; lorsque l'un d'eux passe mine de rien près d'une table, une main sort tout d'un coup, à la vitesse d'un éclair, de haillons qui font penser à un épouvantail, une main sort et s'abat sur une miche de pain, les doigts y pénètrent comme des griffes et, avec la même rapidité, la main, dont la peau évoque le parchemin, fait disparaître le butin sous les hardes.

Si nous ne sommes pas trop absorbés par le repas, nous pouvons observer que l'immobilité de ces gens cache une tension : comme s'ils étaient prêts à bondir ; ils fixent du regard la soupière avec une détermination atavique, affinée par des années d'expérience. En voici un qui mesure d'un œil ce qui peut rester au fond de la soupière d'un Mangeur de Soupe, un grand chauve, tout en visant, de l'autre œil, son concurrent, un autre chasseur de soupe également prêt à bondir sur la même nourriture. Il suffirait de tendre un pied, technique approuvée, et s'il a la chance de ne pas se fracasser la tête contre le coin de la table, s'il s'en sort avec juste quelques petites fractures, alors dans quelques mois il pourra manier sa béquille pour faire une nouvelle victime : et voilà un rival de moins.

Toujours une cuillère dans la poche ! Toujours agir dans le court intervalle entre le moment où le Mangeur de Soupe vient de mettre de côté son bol et celui où la Ramasseuse arrive. Il est recommandé de saisir le bol à deux mains et de le gober d'un seul trait. Et si le liquide tiède coule sur notre menton mal rasé, même s'il coule sur notre poitrine et même si nos lunettes s'embuent, peu importe ! Et en avant la cuillère pour gratter la pâte, la patate ou les légumes cramés au fond, mais il faut faire grande attention de ne pas faire un bruit métallique en grattant, car voilà qui risquerait d'énervier la Ramasseuse, qui appartient à une caste plus élevée que nous et peut nous jeter dehors.

Il est conseillé de laisser tomber quelques gouttes grasses sur le sol cimenté pour que la personne qui voudrait s'approcher de nous se casse le cou en glissant ; ce ne serait pas mal non plus si un Mangeur de Soupe arrivant avec son plateau tombait. Si ce coup réussissait, il faudrait alors nous pencher sur lui comme si nous exprimions de la compassion et ramasser les morceaux de viande ou autres mets dispersés sur le ciment crasseux et les cacher dans la manche de notre veste également grasse et luisante de crasse. Tout cela, même si notre bedaine est déjà pleine à craquer ou prête à vomir : sinon c'est l'Autre qui va être

le plus fort et qui demain nous renversera. Nous sommes trop nombreux, il faut ramasser, mettre de côté pour ce soir, pour demain.

Il faut veiller à ce que notre prothèse dentaire ne claque pas et ne tombe pas dans la soupe. Ne nous occupons pas de celui qui a mangé avant nous, peu importe s'il est propre ou pas, s'il est malade, s'il peut nous contaminer, rien de tout cela ne nous touche.

Si tout près de nous un Chasseur de Soupe dévore son butin en lapant bruyamment nous pouvons également entendre des débris de paroles bizarres : « ça c'est pour papa et maman », « le fiancé et la fiancée mangent avec la même cuillère ! » « Ma sœur, encore une assiette pour le blessé de guerre ! » « Encore une cuillerée pour le plaisir de la copine la mort ! »

La soupe représente tout ce que la vie peut nous offrir : de l'espoir, de la force, de la sécurité, et la survie jusqu'à la prochaine soupe, comme celle d'un bébé d'un moment de nourrissage à l'autre. D'autres plaisirs ne nous seront plus jamais accordés. « Never more ». Ayant perdu nos dents nous ne pouvons plus mâcher la viande, l'alcool est rejeté par le foie cirrhoté, idem pour le café, et la flaque où nagent nos pieds révèle la trahison de notre vessie. Nos jambes chancelantes ne supportent plus la danse ; à peine chantons-nous quelques syllabes que notre respiration devient haletante. Devant nos yeux affaiblis, les caractères de nos livres préférés deviennent flous, les sonorités trop aiguës ou trop basses de la musique salutaire n'arrivent plus à nos oreilles. Les douces senteurs des femmes ne font plus bouillonner notre sang. La seule senteur qui nous reste à humer est celle de la soupe.

Avec nous un pou au sombre regard attend que la soupe se transforme en sang. Il est le seul être vivant ayant des prétentions à la chaleur de notre corps, un être qui peut au moins sucer notre sang tant que cette chaleur persiste encore. Le pou ne connaît pas l'astuce des sans-foyer, des sans-abri qui se réchauffent par temps froid en avalant un cachet d'aspirine.

Nous n'avons plus rien à perdre, hormis les poux, les boutons, les croûtes de la saleté sur notre corps, les rots et les pets qui nous soulagent après la soupe. Mais ce qu'on ne peut pas m'enlever ce sont l'arôme du café de la caissière, l'odeur des buissons de lilas du parc qui s'étale au-dessus du banc où je dors, ou celle du tilleul, la couleur du coquelicot, la vapeur de la soupe, les petits bruits nocturnes ou les sons d'un piano qu'on entend à travers une fenêtre ouverte. Ma vie ! Ça oui ! La nuit. Les voyous. Ils peuvent me battre à mort comme si j'étais un chien, ce serait une véritable libération eu égard à ce que nous avons subi de nos parents qui nous ont trahis, de notre femme qui nous a trompés. Nos enfants n'ont plus besoin de nous.

Nous n'avons plus peur car nous nous sommes résignés à tout. Seulement ces cauchemars nocturnes ! Lorsque nous rêvons d'être encore vivants. En rêve nous nous baignons dans un ruisseau transparent, ensoleillé, nous recevons un baiser qui sent les fleurs des champs, nous entendons une valse de Chopin jouée

par une fillette, mais nous nous réveillons dans des sueurs froides et nous nous posons la question, toujours la même, pourquoi n'est-ce pas alors que nous sommes morts ? Pourquoi fallait-il que nous devenions clowns ou acrobates ? Nous sommes tombés du trapèze, nous nous sommes cassés les os et tout le monde a pissé de rire en voyant nos clowneries.

On dirait que la Ramasseuse de vaisselle nous humilie encore plus lorsqu'elle jette dehors un infirme et que nous, pour gagner sa faveur, rions bruyamment de sa superbe plaisanterie. Ou alors nous chantons des louanges à la beauté de la cuisinière obèse, boutonneuse et difforme, car celui qui est le plus fayot recevra d'elle un bidon entier de restes de soupe. On fait glisser ce bidon sur une passerelle en ciment et celui qui n'est pas torturé par les rhumatismes se penche, l'attrape et l'emporte triomphalement dans un coin, suivi par les regards avides des autres. Y'en a des malins qui s'agenouillent ou s'accroupissent et lapent la soupe comme des petits chiens bien élevés, cela provoque le rire de la cuisinière moustachue, et pour cette plaisanterie on peut obtenir une portion de soupe en rab.

Voici un homme qui arrive tous les jours à la même heure et nous observe depuis un bon moment, sans doute n'a-t-il pas de famille, n'a-t-il personne pour lui préparer une soupe. Il mange quelques cuillerées puis, avec un clin d'œil furtif, il pousse la soupière encore presque pleine vers moi. Ah ! Nous faisons la charité ? Le bon Dieu va lui pardonner un de ses péchés ? Ou alors il pense échouer un de ces jours chez nous ? Putain de merde, ce n'est pas ça : il nous étudie comme si nous étions des insectes. Mais pas sociologue. Il va nous décrire. Comme dernièrement il a décrit l'infirmes sur la couverture. On peut crever de rire, primo, ce n'était pas un infirmes : il a ramené sa jambe en arrière et a fait pendouiller le tuyau vide de son pantalon. Secundo, le pigeon perché sur lui n'était pas le Saint-Esprit mais un petit oiseau affamé. Tertio, il a tordu illico le cou du pigeon, fou de faim lui aussi (car les miettes de pain jetées par les passants étaient insuffisantes pour lui) et il a bouffé le pigeon cru avec les plumes et le reste comme un vilain chat. JE NE VEUX PAS DE SOUPE MON GARS !

Avant j'ai été quelqu'un, chacun de nous a été « quelqu'un ». J'ai été un trapéziste courageux au corps élastique. Seulement voilà, ma femme, pendant mon vol, a lâché mes poignets en se lançant au-dessus de moi avec l'autre membre de notre équipe, de dix ans moins âgé que moi et qui d'ailleurs avait été mon élève. Ma femme et lui ont constaté ma chute avec indifférence. Petit détail de circonstance : ma propre fille, qui me regardait d'en bas, avait fait enlever le filet la veille en pensant sans doute que plus jamais je n'en aurais besoin.

Si nous sommes nés ensanglantés, humides, faibles, fragiles, la mort, de l'autre côté, nous prend sans pesanteur dans un léger rêve miroitant. La poussière qui reste après notre vie est bonne pour la décharge sur un terrain vague. Nous pouvons contempler d'un sommet couvert de neige la vallée des lamentations. Nous contempler nous-mêmes avec fierté car nous avons pu tout supporter. Enfin

nous sommes libres. Après l'enfance vulnérable, après l'âge adulte de l'esclavage plus personne ne peut nous offenser ni de parole, ni de poing. Les épines de la haine, de l'avidité, de la méchanceté ne blessent plus notre âme. De nouveau nous nous tenons droit, de nouveau nos yeux brillent avec éclat. Nous qui ne pouvons perdre que notre misère passons de l'autre côté, là où les puissants, les riches, les beaux, les jeunes, les forts passent en gémissant. Notre âme usée, figée, passe de l'hiver de la vieillesse au printemps de la mort, à la libération éternelle et universelle, accompagnée par les sons de trompettes et de tambours. La musique entame le « *maestoso* », les fleurs et l'encens dispersent leurs senteurs, le soleil éclate comme un feu d'artifice en millions de couleurs.

Et nous montons de plus en plus haut. D'en haut apparaissent des rivières de soupe, des fleuves de soupe, des mers de soupe, des océans de soupe. Soupe aux pommes de terre, soupe exotique aux tortues et aux noix de coco... Au ciel, des nuages de nouilles, le soleil et la lune brillent comme du jaune d'œuf dans la soupe de ciel et même le bon Dieu a l'eau à la bouche.

Traduit du hongrois par Peter DIENER
en collaboration avec Michel DIDIER

Péter BÁLINT, *Tourbillon et Fugue*

Né en 1959, Péter Bálint est romancier et critique littéraire. Son Tourbillon et Fugue, publié en 1990, est le roman de son enfance et de son adolescence, dans la ville de Debrecen, véritable centre du protestantisme hongrois.

C'est avant tout une galerie de portraits extraordinairement suggestifs : une grand-mère d'un puritanisme rigide, un parrain juif, rescapé des camps de la mort, un professeur de latin désabusé, un vieux professeur de géographie, amoureux transi et désespéré, et surtout Annemarie, la première maîtresse, inconstante et passionnée, du jeune narrateur éternellement ballotté entre la réalité quotidienne et l'univers de ses fantasmes nourris par les chefs d'œuvre de la littérature et de la peinture, et par les figures de la mythologie gréco-romaine.

L'atmosphère du roman est marquée par le rôle déterminant que Bálint attribue à la souffrance. Les personnages subissent passivement leur sort maléfique, les épreuves que leur impose l'Histoire. Le remède préconisé réside dans la création artistique et la foi chrétienne.

L'écriture, d'inspiration souvent proustienne, doit beaucoup aux auteurs favoris de Bálint, dont nous trouvons l'énumération à la page 367 du roman : « Le dimanche, ma mère m'apportait mon petit déjeuner au lit, sur un plateau en osier. Tout en sirotant mon thé et en croquant mes toasts, je dévorais les romans de Gide, de Mauriac, de Nizan, de Proust, de Giraudoux, de Novalis, de Hölderlin, de Powys, de Sterne, de Dostoïevski et de Boulgakov. Je cherchais dans chacune de leurs pensées et dans chacune de leurs épithètes la cause et l'explication de mon isolement et je croyais, en prolongeant mon séjour au lit, pouvoir renouer avec la "dolce vita" de mes rêves, peuplés d'îles, de figuiers et de nymphes. » Écrit dans un style éblouissant, ce livre, qui évoque l'influence des grands événements historiques sur les personnages, contient des analyses psychologiques d'une grande subtilité. Admirateur de Miklós Szentkuthy (voir Cahiers d'Études hongroises, n° 6 et 8), Bálint lui a consacré plusieurs essais pénétrants, réunis dans son volume Visages et masques (1994).

Le dimanche était mon jour préféré. Dès que j'eus atteint l'âge de six ans, mon parrain m'introduisit dans la vie mondaine en m'installant tous les dimanche matins – et, plus tard, également en début d'après-midi – au café du Taureau d'Or, le seul grand hôtel de notre ville, à la table des habitués où je m'imprégnais, tel un papier buvard, des propos passablement prétentieux des adultes. Encouragé par ma marraine, j'y gazouillais moi-même quelques phrases et récitais des poèmes ; l'acuité de mon sens de l'observation et mon penchant à la rêverie faisaient l'admiration de nos amis. Dès l'apparition des premières fleurs mauves et blanches sur les acacias, on me servait une glace dans une coupe en or. Mais ma plus grande joie consistait à m'asseoir, en été, à la terrasse de la pâtisserie donnant sur la grand'rue et occupant toute la largeur du trottoir, avec vue sur le temple protestant, à deux clochers, emblème de la ville, incarnation vivante de la gloire, plusieurs fois séculaire, de cette Rome calviniste. Dans le parc-mémorial aménagé devant le temple se dressait, entouré de magnolias, d'acacias et de peupliers, ce symbole de l'indépendance qu'est la statue de Kossuth, au regard rivé sur la fontaine illuminée dont le jet d'eau se parait de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel. Enfant, je me disais qu'attraper un seul des poissons rouges évoluant dans le bassin de la fontaine me vaudrait, comme au pêcheur miraculé des contes de fée, une chance extraordinaire. Quelquefois, dans mes rêves, je me voyais assis sur la margelle à l'heure crépusculaire où la ville est déserte, les jambes ballant au-dessus de l'eau couverte de lotus – donc, dans la posture que j'adoptais habituellement pendant les vacances d'été, sur la passerelle de cet étang envahi d'algues, non loin de la propriété de ma grand-mère Valentini. Dans ces rêves, je contemplais, admiratif, le filet de pêcheurs accroché à l'aide d'anneaux de fer aux quatre coins du bassin, où se débattait un petit poisson portant dans sa gueule une clé avec l'inscription ICTUS et où surnageait un arbrisseau, avec, entre ses racines pourrissantes, un petit disque argenté. Non loin de la pâtisserie, la grand'rue croisait la rue Csapó qui conduisait au marché ; nous nous y rendions souvent, ma mère et moi, pour acheter aux vieilles marchandes – qui, debout devant leurs seaux remplis d'eau proposaient à la criée des fleurs fraîchement coupées – dahlias, roses en boutons, laburnums et autres chatons ou pour choisir parmi les fruits – véritable régal des yeux s'amoncelant sur les étals, des fraises, des mûres au goût âcre, des pêches juteuses, quelques quetches à la chair tendre, du raisin muscat ou des carottes ramassées à l'aube et soigneusement nettoyées, du persil, de jeunes choux-raves, des pommes de terre "Gül Baba", des aubergines à farcir, des concombres, de l'ail ou des chapelets de poivrons rouges. À chacune de nos visites, ma mère m'achetait une surprise : fromage de brebis avec un petit pain, macarons ou quelque pâtisserie orientale qui engluait mes lèvres, pop-corn ou barbe à papa ; le tourbillonnement de la rue, les cris – aigus ou rauques – et les querelles des marchandes de quatre saisons aux amples jupes m'étourdissaient chaque fois. Devant la terrasse, la large avenue à multiples voies, bordée de peupliers et de platanes, était desservie par des trams

jaunes à plateforme, vestiges d'avant-guerre, avec, sur leur front, le chiffre 1 (ce qui pouvait laisser supposer que la ville possédait une soixantaine de lignes, alors qu'elle en avait six en tout et pour tout). Provoquant la frayeur du receveur en uniforme, certains lycéens s'amusaient à sauter en marche de ces véhicules ensommeillés, qui émettaient des sons rauques et plaintifs chaque fois qu'ils avaient une côte à gravir ; pour se venger de l'affront, l'homme, à chaque arrêt, montait, après deux ou trois coups de sifflet, sur le marchepied, étendant les bras en croix afin de barrer l'accès de la voiture aux chenapans, croyant pouvoir les empêcher ainsi de rééditer leurs exploits suicidaires. Mais, plus malins que lui, ceux-ci allaient se suspendre à l'échelle fixée sur l'arrière de la voiture, narguant le petit homme furieux et gesticulant, puis disparaissaient avant l'arrêt du tram. Le long des rails, la chaussée pavée en dos d'âne formait une allée piétonnière, bordée d'arbres uniformément taillés, de buissons d'églantines et de cytises (*cytissus laburnum*) dont l'ombre bienfaisante protégeait les promeneurs et les occupants des bancs publics peints en rouge. Plus loin, sur la chaussée à double voie, on voyait encore passer des voitures à cheval transportant charbon, ordures ou bouteilles d'eau de Seltz, avec, accrochées au cou des bêtes, des clochettes tintinnabulantes. En été, sous le soleil omniprésent ("un soleil capable de traverser l'épaisseur de sept branches d'arbres", affirmait un dicton local), la chaleur paraissait insupportable, même à l'ombre ; en revanche, en hiver, les rafales de vent et de neige traversaient la ville de toutes parts.

Du début du printemps à la fin de l'automne, on me trouvait donc tous les dimanches à la terrasse du café, devant les tables rondes ajourées, protégé par une marquise aux couleurs défraîchies, large de trois mètres et dont les glands frôlaient quelquefois la tête des passants ; contrariés, certains d'entre eux levaient alors un regard courroucé sur les clients paisiblement attablés. De temps à autre, on voyait s'aventurer sous la bâche un invalide de guerre ou un mendiant ; honteux de leur détresse, tendant leur chapeau graisseux aux clients de l'établissement, ils me rappelaient la mendiante russe de Barlach ; se laissant apitoyer, quelques âmes charitables leur jetaient de la menue monnaie, mais les serveurs chassaient impitoyablement, dès qu'ils s'apercevaient de leur manège, ces malheureux et leurs compagnons à l'esprit dérangé avec leurs soliloques, et dont les propos francs, dignes des fous du roi ou de certains chansonniers politiques, irritaient ou amusaient les clients. Les garçons d'hôtel vêtus d'uniformes gris munis de boutons dorés, coiffés de casquettes à visière, traînaient inlassablement de lourdes valises, ne s'interrompant que pour se retirer près du mur ou dans un coin des arcades devant l'entrée pour compter les pourboires, avec, le plus souvent, des mines renfrognées, ne dissimulant guère leur mépris à l'égard de ces pingres "au porte-monnaie cousu", mais au moindre signe du client, ils se précipitaient vers lui et c'était alors à qui répondrait le premier à son appel. Assis à la terrasse, fasciné par ce spectacle, je subissais aussi le charme des serveuses, diablesses à la jupe fendue portant coiffes tricotées et

tabliers à dentelles, ondulant de la croupe en zigzaguant parmi les tables, attirant nos regards concupiscent – celui de mon parrain et le mien – sur leurs fesses et leurs cuisses ; et quand elles se penchaient au-dessus de la table, nous découvriions derrière le ruban de soie blanche ornant leur tablier leurs seins fermes tapis dans des chemisettes à jabot, avec des tétons roses et noirs. Elles m’adressaient des sourires ensorceleurs – cet attrait sexuel, ce désir violent est l’enfer même, me disais-je – et cherchaient à me faire plaisir, en m’offrant, avec les boules de glace dissimulées au fond des coupes à la dorure écaillée, deux biscuits et de la crème Chantilly, gourmandise que l’on ne servait en principe qu’avec le café, voire un carré de chocolat, que mon parrain et ma marraine laissaient flotter sur leur tasse de café jusqu’à ce qu’il fonde comme l’hostie dans la bouche. Lorsque la pluie ou le froid nous empêchaient d’aller à la terrasse et de regarder les passants dont mes camarades de classe – deux d’entre eux jouissaient des mêmes privilèges que moi, mais les autres devaient se contenter de nous jeter des regards chargés d’envie (“les vrais pauvres sont ceux qui ne suscitent pas l’envie”, disait mon parrain) – et nous obligeaient à nous replier à l’intérieur, j’étais saisi d’une sorte de recueillement, semblable à celui que je ressentais chaque fois que, cédant à mes instances, mon grand-père Horkay me conduisait, tout protestant que j’étais, à l’église catholique sainte Anne, où j’admirais à loisir le petit Jésus dans sa crèche et les tableaux représentant le Christ crucifié “par les Juifs”, précisait mon grand-père, et cette précision me remplissait d’horreur, car je pensais aussitôt à mon parrain qui, me disais-je, n’aurait jamais pu commettre un tel forfait. Cependant, dans mes visions cauchemardesques, je croyais l’apercevoir sur la Crucifixion peinte sur le dos de l’autel de la Maestà de Duccio, (dont je revois souvent le vert mousse, le jaune paille, le rouge cadmium et le bleu nuit) parmi les Juifs hautains, au nez aquilin, à la barbe hirsute, tenant un rouleau de Torah à la main et discutant, consternés et postillonnant, de la scélératesse du “roi”, du supplice du “fiancé”, du mystère de ce “pitre”, se répandant en propos bruyants, plaintifs ou sacrilèges, assortis de gestes de mépris, ou, rapprochant fiévreusement leurs têtes, bouleversés par le spectacle du prophète expirant humblement sous l’inscription INRI, des disciples qui y puisaient foi, courage, espoir et dignité, et de la Vierge Marie accablée par la douleur. Chaque fois que j’évoque ce tableau, je me dis que si la montagne aride y est si tourmentée, c’est parce que le sol a tremblé après que les juifs eurent sacrifié le Rédempteur et que les anges furent descendus sur la terre pour, au dernier moment, arracher le Seigneur de la foule des Pilate et des Judas, et l’emporter au ciel avec eux. Il est vrai qu’à cette époque-là je n’avais pas la moindre idée de ce que pouvait représenter le judaïsme ou le protestantisme, tout comme j’ignorais les raisons pour lesquelles il m’était interdit de fréquenter l’église catholique en dehors de la période de l’Avent, alors que j’aurais pu y contempler, comme dans un musée, une véritable exposition permanente. L’esprit hanté par la scène de la Crucifixion et par les doutes qu’avaient suscités en moi

les propos laconiques de mon grand-père, je me tortillais nerveusement sur ma chaise, au milieu des habitués du café du Taureau d'Or, sans jamais oser soulever la question de Jésus. Peut-être était-ce là la première fracture de ma vie, car mon grand-père, avec ses sourcils fournis se joignant à la racine du nez, et son énorme moustache soigneusement lissée, imposait le respect ; jamais je n'aurais douté de sa parole. Il ne m'offrait pas de glace dans une coupe d'or, lui, mais m'emmenait souvent au temple où, gêné par la blanche nudité des murs, je croyais naïvement que ceux-ci étaient simplement recouverts de draps, qu'on allait bientôt les décorer de jolis tableaux et que le sculpteur travaillait déjà à la statue de Jésus et des saints. Certes, le fait que la grande salle aux parois vitrées du Taureau d'Or fût mieux conçue et plus joliment décorée que le temple protestant me troublait quelque peu, mais, par ailleurs, j'étais réconforté par l'idée que la coupe en or de la sainte Cène était incomparablement plus belle que celle dans laquelle je dégustais mes glaces, et j'attendais avec impatience le moment solennel où je pourrais la toucher avec mes lèvres. D'autre part, l'explicable absence de tableaux m'inspirait une certaine méfiance à l'égard des mystères de la religion. Je connaissais l'endroit où se fabriquaient, à l'aide de ciseaux et de marteaux, les statues représentant anges, saints, colombes et bergers ; mon parrain, qui, après avoir pris sa retraite, avait accepté un poste de chef comptable à l'entreprise de marbrerie, m'y conduisait quelquefois et les ouvriers, aux blouses couvertes de poussière de chaux, me permettaient alors de taper à ma guise sur des bouts de pierre inutilisés ; l'un d'entre eux m'a même introduit dans les arcanes de son métier. Un jour, nous sommes allés rendre visite à Monsieur Hatvani, vieux monsieur coiffé d'un béret et marchant avec une canne ; il possédait quelques statues de Medgyessy ; mais, leur préférant ses livres, je lui déclarai, non sans audace : « Medgyessy n'a fait que copier Maillol ». Ce jugement, qui, loin d'être le fruit de mes observations personnelles, reproduisait simplement les propos d'un journaliste à la retraite, poète à ses heures et pilier du Taureau d'Or, consterna le propriétaire des statues tout autant que moi-même : le vieux monsieur se sentit blessé dans son amour-propre de collectionneur ; et moi, je pensai aux habitués de notre table pour qui la décoration intérieure du café était elle-même de l' "imitation" ; ce petit mot magique qui me faisait rêver : en classe, j'évoquais souvent tel ou tel coin obscur du café, que ma mémoire, cet invisible appareil photo, n'avait pas gardé dans toute sa netteté. (Si je pouvais ainsi me permettre de me distraire pour quelques instants du chiffre 2 ou des lettres *i* ou *o*, c'est que j'étais un très bon élève et que la maîtresse préférait s'occuper des autres.) Le vieux Braun, par exemple, un des clients du Taureau d'Or, déclara d'un ton méprisant que celui-ci n'était qu'une "mauvaise variante des cafés de Vienne". Rêveur, je me demandais comment pouvaient donc être ces fameux cafés viennois dont la beauté dépassait celle du nôtre. Mais, objectaient les clients au cours de leurs interminables discussions, que serait donc venu faire un "authentique café viennois" dans ce gros bourg de la plaine hongroise où le

Taureau d'Or lui-même détonnait par son élégance ? On racontait que, peu après la guerre, ayant parié un verre de cognac, un étudiant était entré à cheval dans la grande salle du café : cette anecdote, qui scandalisait les uns et amusait les autres, semblait justifier à mes yeux le ton ironique qu'adoptait notre compagnie à l'égard de l'établissement. Évoquant le passé glorieux de celui-ci, certains vieux clients n'hésitaient pas à critiquer les chaises aux pieds courbés, aux sièges recouverts d'un velours usé, ni à pester contre le gros rideau crasseux lie-de-vin devant la baie vitrée, les fresques kitsch avec les inévitables chevaux et bergers de la puszta, les cafetières vétustes, les tapis de Perse aux motifs usés par le temps, les gâteaux rassis dans les buffets réfrigérés ; alors même que dans leur for intérieur, ces mêmes clients auraient été frustrés, sinon ulcérés, si ces objets, cibles de leur raillerie, avaient disparu un jour. Aussi est-ce avec un sentiment de crainte et d'indignation qu'ils accueillirent, il y a une dizaine d'années, le projet de modernisation de l'établissement. Je pense que c'est surtout le terme de "modernisation" qui les hérissait, car, d'une part, ils avaient dépassé l'âge où l'on supporte encore les changements survenus dans son entourage et dans ses habitudes, et d'autre part, la modernisation ayant touché, au cours des dernières décades, la vie, les mœurs, les pratiques professionnelles, l'habitat, les transports publics et l'urbanisme, leur avait laissé un goût amer et un souvenir oppressant ; aussi, certains d'entre eux protestèrent-ils par leur absence contre le triomphe d'un goût qu'ils considéraient comme barbare. Certes, sur le plan strictement commercial, le café n'a pas pâti de leur boycott et je pense même que si la direction avait décidé d'entreprendre les travaux, c'était aussi pour "chasser les habitués de leurs retranchements, de leurs places fortes", mais il a perdu son charme désuet, l'atmosphère que perpétuaient ses vieux clients ; du jour au lendemain, le Taureau d'Or devint un vulgaire lieu de rendez-vous ; on y vit des artisans ivres et la jeunesse dorée de la ville, qui, par ailleurs, ne manqua pas de se déchaîner contre les "anciens" capables de passer toute une matinée ou tout un après-midi à papoter, sans jamais renouveler la consommation. Mais à l'époque dont je parle, je n'étais encore nullement choqué de voir mon parrain et le cercle d'amis entourant notre table (cercle qui, tant qu'il y avait de la place, s'élargissait à la façon des amibes ; et quand il n'y en avait plus, les hommes, après avoir salué la compagnie d'un coup de chapeau et esquissé un geste en direction des femmes, après avoir, allaient s'asseoir aux tables voisines), ces personnes âgées, en retraite, vivant surtout de leur héritage, passer des heures devant une tasse de café ou un petit verre d'eau de Seltz. Moi seul j'avais droit, pour accompagner ma glace, à un jus d'orange avec une paille, mais si je voulais un gâteau, je devais renoncer à la glace, ce qui, en été, me posait de redoutables cas de conscience. J'acceptais pourtant cette restriction sans rechigner ; en revanche, je ne comprenais pas pourquoi il me fallait laisser "au chat" un peu de glace fondue, alors que celle-ci me faisait particulièrement envie. Or, il s'agissait là d'une ruse pédagogique destinée à m'apprendre à déguster la glace "convenablement", avec

une petite cuillère en argent. C'est avec cette même "méthode" qu'on m'enseigna la façon élégante de manger la tarte. Aujourd'hui encore, je rougis en évoquant ce dîner solennel chez ma grand-mère, au cours duquel j'ai fait remarquer à un convive particulièrement cher à la famille qu'on ne devait pas manger la tarte avec un couteau et avec une fourchette ; grondé après le départ de cet invité de marque, je trouvais cette sanction injuste, car j'avais eu raison, ma grand-mère comme ma marraine étant allergiques à ces "entorses aux bonnes manières" qu'elles interprétaient comme le signe d'une déchéance morale.

C'est avec une grande fierté que j'ai présenté à mes parents mon premier bulletin scolaire : j'avais la mention « très bien » dans toutes les matières. Pour me récompenser, mon parrain m'a emmené chez son tailleur pour lui commander mon premier pantalon, avec braguette s'il vous plaît, pantalon en tous points semblable au sien, mais avec des bretelles plus étroites. C'était là un événement d'autant plus considérable qu'en été, tous les écoliers portaient des shorts ou des culottes de gymnastique. Il me semble que j'avais déjà le désir de me singulariser, désir que mon parrain s'efforçait souvent de satisfaire. Au Taureau d'Or, on me surnomma aussitôt "pantalon à braguette", ce qui me remplissait de fierté, surtout quand ce sobriquet était prononcé par Monsieur Sárossy, le directeur de la banque qui m'avait accordé à plusieurs reprises des prêts "à long terme", comme il le disait, pour que je puisse m'acheter des glaces. Ma mémoire associe cet homme à la girafe de mes livres de contes illustrés et, déjà habitué à classer et à étiqueter, mon esprit refusait d'admettre que, malgré sa profession, ce directeur ne fût ni chauve, ni ventripotent, que la sueur ne perlât pas sur son front et qu'il ne jetât pas, derrière ses lunettes, des regards méfiants sur ses clients. Bien au contraire, il portait d'élégantes vestes écossaises et des pantalons blancs qui soulignaient la finesse de ses jambes et la sveltesse de sa taille d'adolescent. Mince comme un cure-dent, sa broche en or épinglée sur sa cravate et la fleur fraîchement coupée à sa boutonnière faisaient se pâmer les dames d'un certain âge. Tel un poète raté, ne pouvant compter, pour épater le bourgeois, que sur ses allures de bohème et sur les extravagances de sa conduite, il affichait des airs de dandy et parcourait les rues en martelant avec sa canne les pavés ou l'asphalte. Cet homme dégingandé avait une épouse minuscule, cardiaque par-dessus le marché, qui, vouant à son mari une admiration sans bornes, se faisait complice de ses innombrables aventures galantes, allant jusqu'à le conseiller au sujet des fleurs et des parfums à offrir, car elle connaissait les goûts de ses amies et s'amusait de leurs minauderies, de la gêne ou de la pitié qu'elles lui manifestaient chaque fois qu'elles la rencontraient. C'est avec une franchise infantile que son époux lui confessait ses frasques – peut-être parce qu'il pensait qu'une entreprise de séduction n'avait de sens et de piquant que dans la mesure où l'on pouvait s'en vanter – en détaillant les jeux érotiques de ces coquines, les baisers dérobés dans les fauteuils du théâtre, la danse macabre des nichons flétris sous les robes éthérées qui conféraient à leurs propriétaires des allures de vieille fille et d'hétaïre

à la fois, les gémissements voluptueux – à la Perséphone – sous la voilette de deuil qu’elles portaient à la mémoire de quelque cher disparu, le tressautement des ventres rebondis, une fois délivrés du corset, et, après l’amour, les explications pudibondes et leurs suppliques de petites filles pour lui demander la discrétion, leurs migraines et leurs constipations. Narrés avec minutie, mais non sans emphase, ces récits provoquaient l’enthousiasme de l’épouse à la curiosité insatiable, psychanalyste en retraite passant ses journées derrière les stores baissés de son appartement, fumant des cigarettes odorantes coupées en deux, et qui, éblouie par l’ingéniosité, digne de Zeus, de son époux génial, notait aussitôt dans son journal, en même temps que les fanfaronnades des maris cocufiés, les propos de ses amies si pressées de jeter leurs masques carnavalesques, pleurant sur leur propre déchéance, mais impatientes d’assouvir leurs désirs sur le retour que ce roué avait réussi à raviver. Toute ratatinée, mais d’une extraordinaire vivacité d’esprit, cette petite femme constata non sans malice qu’en venant chez elle, ces “dames aux camélias” appauvries et avachies portaient des robes qu’elles voulaient d’apparat, mais qui, en réalité, ressuscitaient la mode des années trente ; la taille et les pieds emprisonnés dans le carcan des corsets et des chaussures trop étroites, en proie à des crises de jalousie aiguës, elles dirigeaient des regards chargés de venin sur leurs rivales, devant leurs maris outrés, exaspérés par l’impudence avec laquelle ces fleurs de cimetière passablement fanées, mais se prenant pour des roses à peine écloses, s’offraient à leur galant. Grâce à l’amitié flatteuse de M. Sárossy et à l’affection enjouée de mon parrain et de ma marraine, je jouissais au sein de la compagnie d’une grande popularité ; mes mots d’enfant faisaient le tour de la table, et peut-être aussi de la ville, sinon comment certains étrangers auraient-ils pu les connaître ? Par exemple, il était de notoriété publique qu’un jour, dans le deux- pièces qu’habitaient mon parrain et ma marraine, j’avais dit à l’actrice fort connue qui leur sous-louait la chambre de bonne : « Erzsi, montre-moi ta culotte », ce à quoi, la capiteuse brune répliqua, pouffant de rire : « Dites-moi, mon jeune ami, quel âge avez-vous donc pour me faire des propositions aussi galantes ? » et moi, sans hésiter, je lui répondis : « Deux ans et demi ». Si je me souviens si bien de cet événement, qui, dans ma vie ultérieure, allait jouer un rôle non négligeable, c’est que, bien des années plus tard, et même à l’âge adulte, je devais souvent répondre à brûle-pourpoint à des questions du genre : « Alors, tu l’as déjà vue, la culotte à Erzsi ? », alors que la Lisette en question avait épousé entretemps un homme âgé, un juge, membre de notre cercle, et se produisait désormais dans la capitale. Je me dis parfois que si mon petit dialogue avec Erzsi a si vivement frappé l’imagination de ces messieurs, c’est aussi parce que ceux-ci enviaient en secret l’enfant que j’étais : n’avais-je pas dit ce qu’ils n’auraient jamais osé dire, même si, comme je devais l’apprendre plus tard, plusieurs d’entre eux firent par la suite des propositions à Lisette ? Celle-ci m’a laissé un autre souvenir agréable : elle m’avait obtenu, quand j’avais six ans, un billet pour la représentation de Jean le Preux, pièce dans laquelle elle

jouait une affreuse marâtre. Elle avait d'ailleurs une prédilection pour les rôles de vieille femme, notamment dans le *Peer Gynt* d'Ibsen et dans *Mère Courage* de Brecht. Reçue à bras ouverts à notre table où l'on appréciait sa beauté et ses manières discrètes, elle ne nous fréquentait guère, les répétitions absorbant tout son temps : je la voyais souvent apprendre ses rôles dans son trou de souris, écorchant, par ses vocalises, les oreilles des voisins ; à ma demande, elle me jouait du violon ; c'est chez elle et dans son interprétation que j'ai entendu pour la première fois l'ouverture d'Egmont. Quant à mon parrain, loin d'être un fanatique de musique classique, il s'enthousiasmait plutôt pour la peinture impressionniste et pour la tragédie grecque ; je couchais souvent chez eux le jeudi, jour où mon père suivait ses cours à la Faculté et ma mère était de permanence au standard téléphonique (ce qui lui arrivait également certains autres soirs). Avec mon parrain, nous jouions au théâtre, mais à dix heures tapantes, il allumait son poste, tournait les boutons de cette petite boîte jusqu'à ce qu'il tombât sur la voix de Londres, après quoi je n'avais plus le droit d'ouvrir la bouche. Si une nouvelle particulièrement importante lui était parvenue dans la journée, il ne manquait jamais d'écouter, à minuit, l'émission en langue hongroise de la BBC ; il avait pris cette habitude pendant la guerre où, quand il n'était pas mobilisé pour le service du travail, il passait ses soirées devant sa radio. Sur ses six frères, deux seulement avaient survécu à la guerre, l'un d'eux émigra en Israël, l'autre vit à Budapest ; ayant appris le sort qui attendait les déportés, son frère aîné, un médecin souffrant d'une maladie de la hanche, avait administré une forte dose de morphine d'abord à sa mère, puis à lui-même ; quant à sa femme, à ses deux filles et à l'un de ses frères cadets, ils périrent dans un camp d'extermination. Les pages jaune et bleu de son passeport suédois (et son visage tourmenté sur sa photo d'identité) évoquent pour moi un passé récent, les soirées où, avec ma marraine, nous feuilletions l'album de famille, malgré les grognements que, tel un chien furieux, mon parrain émettait sous sa fine moustache, nous attardant sur les photos prises pendant leur voyage de noces à Venise et à Paris ; celles des Tatras, de Silésie, de Varsovie et des côtes de l'Adriatique frappaient particulièrement mon imagination et déclenchaient en moi des rêveries sans fin. Dans un coin de l'entrée, un sac en toile, aux couleurs ternies par le soleil, (semblable à ceux dans lesquels les golfeurs transportent leurs clubs) contenaient alpenstocks et cannes couleur d'ébène, avec, fixés par des clous minuscules, des plaques de cuivre ou d'aluminium représentant les emblèmes de certaines célèbres villes et stations balnéaires ; d'autres, taillés dans du bois de cerf ou à pommeau d'argent figurant une tête de renard, en étaient couverts sur toute leur surface. Avant chaque promenade, mon parrain en choisissait un avec le plus grand soin ; avec sa tête chenue coiffée d'un chapeau noir ou gris à large bord entouré de rubans multicolores, il me faisait penser à un artiste peintre fantasque. Chaque fois qu'il venait chez nous, le grincement de ses chaussures annonçait sa visite. J'avais souvent l'impression que ma marraine et

mon parrain m'aimaient plus que mes propres parents ; c'est avec un grand optimisme et une infinie patience qu'ils m'apprirent à lire et à écrire. Avec ma marraine, nous organisâmes des concours de poésie ; je remportai le premier avec un quatrain que je sais encore "par cœur", cette belle expression exprimant bien la tendresse que j'éprouve à son égard :

Au Vietnam, c'est la guerre,
Les enfants sont malheureux
Pas d'arbre de Noël pour eux,
Les bombes ont détruit les arbres de Noël.

Traduit par Georges Kassai

Chroniques

Réunion amicale au Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises à l'occasion de la nomination d'un nouveau directeur

Le 21 janvier 1998, à l'issue de la session annuelle du Conseil d'Orientation Scientifique du CIEH une cérémonie, à laquelle ont pris part d'importantes personnalités hongroises et françaises, a marqué la récente prise de fonctions du nouveau directeur, Monsieur Xavier Richet, professeur à l'Université de Marne-la-Vallée, qui a succédé à Monsieur Jean Perrot, directeur du CIEH depuis sa fondation en 1985.

Étaient notamment présents : M. Béla Szombati, ambassadeur de Hongrie à Paris, M. François Nicoullaud, ancien ambassadeur de France à Budapest, M. Béla Köpeczi, ancien ministre de la Culture de Hongrie, président du Conseil de Hungarologie, M. Miklós Szabó, recteur de l'Université L. Eötvös de Budapest.

La cérémonie a été ouverte par M. Jean-Louis Leutrat, président de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, qui a retracé l'histoire du Centre et l'action personnelle de son Directeur et qui a souligné la place importante occupée aujourd'hui par les études hongroises à Paris III. Après son allocution et la réponse du directeur sortant – les deux textes sont reproduits ci-après – M. l'Ambassadeur B. Szombati, M. B. Köpeczi et M. Holger Fisher, parlant au nom du Centre de Hungarologie de Hambourg, ont également pris la parole pour évoquer l'œuvre accomplie et mettre en évidence l'importance du rôle joué par le CIEH.

Ce rôle était apparu de façon précise sous la forme d'un bilan dressé au début de 1996 à l'occasion du dixième anniversaire de la fondation du Centre : développement des études hongroises (initiative qui a abouti à la création d'une licence et d'une maîtrise) et des recherches pluridisciplinaires concernant la Hongrie (programmes financés par les ministères de tutelle en sciences sociales), action dans l'organisation et l'informatisation de la documentation relative à la Hongrie (notamment travail de recensement des hungarica en liaison avec les bibliothèques nationales de Paris et de Budapest), initiatives pour la constitution d'un réseau de relations internationales autour de la hungarologie – et pas moins de 16 colloques organisés entre décembre 1985 et janvier 1996, soit près d'une vingtaine avec ceux de 1997 et le grand colloque qui s'est tenu au Sénat les 22 et 23 janvier 1998, au lendemain de la session du COS et de la cérémonie évoquée ici.

Discours prononcé par M. Jean-Louis Leutrat, président de l'Université de Paris III

Messieurs les Ambassadeurs,
Messieurs les Académiciens,
Monsieur le Recteur,
Chers collègues,
Mesdames, Messieurs,

C'est au Président de l'Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III que revient le plaisir de saluer, en votre nom à tous, l'engagement de l'universitaire et du savant qu'est M. Jean Perrot. M. Perrot est non seulement un professeur resté fidèle pendant un quart de siècle à notre université, non seulement il est un ancien responsable du Conseil Scientifique et un ancien directeur de l'ILPGA, mais il est aussi l'opiniâtre défenseur de la cause finno-ougrienne en général et hongroise en particulier. C'est grâce à lui que ces études ont été intégrées dans une université, c'est grâce au CIEH qu'il a fondé et consolidé que les dossiers d'habilitation de la licence et de la maîtrise de hongrois ont été conçus et menés à leur terme, et c'est par la volonté de M. Perrot et de M. Jean-Luc Moreau, professeur à ce qui était encore l'École des Langues Orientales, que le cursus commun entre les deux établissements a permis de donner une assise et un public sans comparaison en Europe occidentale aux études hongroises à Paris. C'est pour consolider et développer cette activité du pôle finno-ougrien de notre université que j'ai encouragé la création d'une coordination des études finno-ougriennes. Elle pourra prendre en compte la spécificité du CIEH, à vocation interuniversitaire et pluridisciplinaire et pourra associer tous ceux qui contribuent aux études dans ce domaine.

Car l'activité de directeur de M. Perrot a été une fois de plus, l'occasion pour lui de manifester sa conception si exigeante de l'engagement universitaire. C'est-à-dire avant tout la défense d'un idéal d'exigence scientifique, ensuite une volonté de compréhension, une curiosité intellectuelle, un souci permanent de toujours reprendre de manière nouvelle des questions abordées antérieurement sous un autre angle, notamment par le biais d'études comparées. Témoignent de cette démarche le souci d'associer le travail sur les langues classiques et les langues finno-ougriennes, la volonté de penser la typologie des langues européennes dans le cadre d'un programme de la Fondation Européenne pour la Science, le soutien au développement des sciences sociales et de la littérature au CIEH, et bien des contributions à la linguistique. Je tiens à souligner ici un point qui est cher à notre Université : en développant l'enseignement de la langue, M. Perrot a toujours eu le souci de faire intervenir la culture intellectuelle de

l'universitaire. Pour lui l'étudiant de hongrois a droit à une démarche qui lui donne accès à la réflexion critique sur la langue et la culture étudiées.

Mais outre l'exigence, l'idéal intellectuel, c'est l'effort permanent pour faire fonctionner les institutions qui marque l'activité de M. Perrot. Sur ce second point je ne peux que saluer un homme de conviction, dont la résistance dans l'épreuve est remarquable. Sans celle-ci, nous ne serions pas réunis ici aujourd'hui. Nous savons tous combien est difficile la gestion des institutions universitaires. Cette difficulté s'accroît dans une institution exceptionnelle qui doit en permanence trouver sa place dans un contexte fluctuant. Aujourd'hui je tiens simplement à rappeler le soutien dont le CIEH a bénéficié l'an passé de la part de la communauté scientifique hongroise, des autorités hongroises, et des centres de hongarologie européens, et je les en remercie au nom de l'Université. Je profite de cette occasion pour souligner à quel point M. Jean Perrot a fait œuvre de pionnier dans la coopération et les échanges européens, et j'affirme que ce choix est en harmonie avec celui de notre université.

En effet, et la présence de nombreux partenaires hongrois parmi nous le démontre, en instituant le Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises avec la complicité de son ami, l'académicien Béla Köpeczi, ici présent, et des autorités françaises du Ministère des Affaires étrangères, que je salue également, M. Jean Perrot a voulu donner au monde scientifique hongrois un accès de plain pied à l'Université française, et dans l'autre sens, permettre aux collègues français d'avoir une ouverture vers la Hongrie, ce pays dont le prestige scientifique dépasse de fort loin la place occupée sur la carte du monde. Devenu il y quelques mois docteur honoris causa dans deux universités partenaires de Paris III, Loránd Eötvös à Budapest, et Attila József à Szeged, M. Perrot était le mieux placé pour instaurer cette coopération intellectuelle. Elle a sans aucun doute bénéficié de l'aura de celui qui a été choisi l'été passé pour présider le Congrès international des linguistes à Paris.

Pour conclure, je tenais à évoquer une œuvre dont je sais qu'elle tient tout particulièrement à cœur à Monsieur Perrot : le dictionnaire bilingue hongrois-français dont il dirige l'élaboration depuis l'origine, et dont les travaux sont aujourd'hui très avancés. Notre université a soutenu et soutiendra ce projet. Elle en a confié, au-delà de son mandat de directeur, la responsabilité à M. Perrot, qui, seul, peut assumer le pari que représente la rédaction d'un tel dictionnaire. Le contrat d'édition est signé et je sais que M. Perrot fera tout pour que ses collaborateurs puissent travailler dans les conditions les moins précaires possibles.

Pour terminer, en tant que Président de l'Université, il est de mon devoir de transmettre au nom de tous les personnels de Paris III qui ont eu à travailler avec lui, un hommage appuyé à la disponibilité et à l'efficacité de M. Jean Perrot. Bien évidemment cet hommage prend une ampleur particulière quand il vient de ses collaborateurs les plus proches. Mais l'ancien directeur du CIEH est sans doute

heureux de constater que ceux qu'il a entraînés avec lui dans l'aventure du Centre y restent attachés et sont engagés maintenant au côté de son successeur, M. Xavier Richet, ici présent, dans son développement futur.

En tant que spécialiste du cinéma, le colloque que le CIEH avait organisé il y a deux ans sur ce thème m'avait déjà prouvé l'esprit pluridisciplinaire qui y régnait.

L'unanimité en faveur du nouveau directeur, économiste et spécialiste de la Hongrie de renom, confirme l'orientation du Centre. Je souhaite que la coordination des études finno-ougriennes que j'ai créée permette justement aux divers domaines intéressés de travailler ensemble et dans un prolongement à l'œuvre de M. Perrot et à ses intentions.

Allocution de M. Jean Perrot

Messieurs les Ambassadeurs,
Monsieur le Recteur,
Cher Président et chers collègues,
Mesdames, Messieurs,

Je voudrais d'abord remercier chaleureusement les personnalités, les représentants des autorités et institutions liées au Centre, les collègues et amis de France et d'ailleurs qui ont bien voulu, malgré leurs charges et leur course habituelle contre la montre, honorer de leur présence cette rencontre organisée à l'occasion d'un événement qui se produit pour la première fois dans l'histoire du CIEH : le directeur s'en va, un autre arrive.

Le privilège de l'âge et peut-être aussi la charge émotive plus forte pour le sortant que pour l'entrant, m'autorisent à prendre la parole le premier pour commenter brièvement l'événement. Je le ferai en m'efforçant d'engager la cérémonie sur un mode plus amical que solennel, mais sans négliger le fait que cette passation se produit à un moment critique de l'histoire encore courte des études hongroises et finno-ougriennes à l'Université – car l'histoire du CIEH est étroitement mêlée à celle de l'ensemble de ce secteur d'études.

Nous sortons d'une période dure, très dure, où le Centre a dû se défendre de toute son énergie contre des attaques perverses et parer nombre de mauvais coups publics ou occultes. Nous avons fait front et, avec un CIEH consolidé, nous sommes maintenant au départ d'un processus qui doit stabiliser les études hongroises et finno-ougriennes à l'Université dans un ordre nouveau et enfin rationnel.

Cette situation encore tendue, mais génératrice d'espoirs, m'amène à dire deux choses avec force.

Tout d'abord, je suis heureux, au moment de passer le flambeau, qu'il y ait encore un flambeau à passer, ce dont j'ai pu douter sérieusement.

Et c'est pourquoi je dis la profonde gratitude de ceux qui ont dû se battre sans relâche pendant des mois à l'égard de ceux qui les y ont aidés.

Ce sont les autorités mêmes de l'Université qui ont lancé le processus de réorganisation du secteur finno-ougrien, évoqué par notre président dès son entrée en fonction, qui l'ont soutenu et fait progresser malgré tous les blocages, grâce à la ténacité du cabinet du Président et du responsable de la Commission des structures.

Au niveau des autorités françaises de tutelle, où l'activité du CIEH a pu un moment, ici ou là, être curieusement évaluée, nous nous sommes félicités d'entendre, au Conseil extraordinaire réuni fin mai, des voix autorisées rectifier l'image du Centre et d'autre part laisser espérer le maintien des moyens en personnel que le secteur finno-ougrien était menacé de perdre. Le CIEH conserve le poste de professeur associé qui lui assure la collaboration irremplaçable d'un directeur-adjoint hongrois. D'autre part, le Cabinet du nouveau Ministre de l'Éducation Nationale rétablissait fin juillet le statut de « Programme pluri-formation » du Centre, et le CIEH a finalement obtenu in extremis le poste de PRAG nécessaire au développement des activités en sciences sociales. Si bien qu'il ne manque plus à notre bonheur qu'un élément d'intérêt tout à fait secondaire : un budget. Et pourquoi la bienveillance des dieux n'irait-elle pas jusqu'à nous en offrir un ?

Nous savons aussi tout ce que ce rétablissement doit à nos amis et partenaires hongrois, en particulier à ceux qui en mai nous ont apporté leur témoignage : la prise de position du Ministère hongrois de la Culture, celle du Conseil de hungarologie, ont fortement soutenu notre cause, de même que les avis exprimés par nos partenaires d'autres pays européens, et je dois mentionner en particulier le Centre de Hungarologie de Hambourg dont nous sommes heureux d'accueillir ici le représentant.

En ce qui concerne la Hongrie, je dois dire que c'est du sommet même de l'État que me sont venues de précieuses manifestations d'estime et de soutien. Je vous serais très reconnaissant, Monsieur l'Ambassadeur, si vous vouliez bien dire à Monsieur le Président Göncz ce que je ne lui ai peut-être pas dit assez fortement moi-même, la profonde gratitude que j'éprouve à son égard pour le réconfort que m'ont apporté ses messages et l'attention que, visiblement et avec un souci d'efficacité, il a portée à notre cause.

La deuxième chose que je voudrais dire en quelques mots seulement, c'est qu'une page est tournée. Sans perdre la mémoire, il faut abandonner au passé ce qui lui appartient. Je souhaite, maintenant que les choses ont pris un cours nouveau, que toutes les énergies dont dispose le CIEH puissent être mises au

service de ses missions et en même temps au service de la construction qui s'est amorcée et dont la coordination finno-ougrienne va être la première expression.

Le CIEH lui-même, composante à part entière de Paris III, conserve toute sa spécificité de Centre à vocation interuniversitaire et de moteur privilégié de la recherche hungarologique. Il dispose pour cela d'une petite équipe qui veut et sait faire beaucoup de choses et que je tiens, en abandonnant la direction, à remercier chaleureusement, collaborateurs français et directeurs-adjoints successifs, après toutes ces années qui ont été pour moi, et même dans les mauvaises passes, une fin de carrière très heureuse.

Le directeur qui me succède est personnellement, par son appartenance scientifique, le symbole de l'ouverture qu'a signifiée la création du Centre. Une ouverture aux sciences de l'homme et de la société qui doit se faire et se fait sans aucune rupture avec les domaines d'études plus traditionnels comme celui auquel j'appartiens moi-même et qui me liera encore au CIEH pour l'achèvement d'une tâche précise et passionnante, l'élaboration d'un nouveau dictionnaire. Tâche lourde et longue quand on la veut sérieuse, mais allégée par le plaisir que procure le travail au sein d'une équipe majoritairement jeune et unanimement dynamique.

Merci à tous, avec mes vœux de bonnes années pour le Centre qui poursuit sa carrière, pour tous ses partenaires dans la collaboration internationale qu'il a engagée et pour son nouveau guide que je salue très cordialement.

Jean PERROT

**Jean Gergely
(1911-1996)**

La Rédaction des Cahiers d'Études Hongroises, désireuse de manifester sa participation à l'hommage rendu à Jean Gergely, dont la disparition en 1996 a été durement ressentie par tous les amis des études hongroises, a demandé l'autorisation de reproduire le texte paru au tome 28 des Études finno-ougriennes. Elle remercie la Direction de cette revue de lui avoir accordé cette autorisation.

Jean Gergely, fondateur avec Aurélien Sauvageot des *Études finno-ougriennes*, revue sur laquelle il veillait sans relâche depuis l'origine tout en laissant les coudées franches à ceux à qui il préférerait en abandonner la direction, et à laquelle il a apporté lui-même nombre de contributions sur des sujets variés, nous donnait, tant il restait actif à 85 ans, l'illusion que nous pouvions longtemps encore compter sur son concours, sur son énergie, sur son dévouement. Sa disparition brutale le 7 septembre 1996 a provoqué un choc et creusé un vide durement ressenti.

Né à Budapest en 1911, il y avait obtenu, après ses études à la Faculté des Lettres, le diplôme de professeur de hongrois et de français, mais avait également été à l'Université de Budapest l'élève de Zoltán Kodály, et en même temps qu'il se formait en musicologie il avait étudié la composition à l'Académie Ferenc Liszt. Il avait quitté la Hongrie en 1938 pour s'établir en France, où il poursuivait ses études, fonda une famille, stabilisa son activité professionnelle dans une carrière d'enseignant de hongrois et œuvra sans relâche pour servir la culture hongroise et sa diffusion en France tout en accomplissant sa vocation la plus profonde, celle qui le liait à la musique et qui fit de lui à la fois un musicologue et un compositeur.

Dans son activité de chercheur, il s'intéressa à des domaines divers, même si la musique a toujours occupé une place centrale : sa thèse de 3^e cycle, soutenue en 1968, était consacrée à l'influence du français sur le hongrois parlé par des locuteurs utilisant en permanence le français ; il avait pour l'histoire hongroise un intérêt dont témoignent maintes contributions à cette revue. Mais il est clair que l'essentiel de ses travaux se rapporte à la musique et en premier lieu à la personnalité et à l'œuvre de celui qu'il tenait pour son maître par excellence, Bartók. C'est à Bartók qu'il a consacré sa thèse principale (« Béla Bartók, musicien hongrois »), soutenue à Strasbourg en 1975, et dont le contenu alimenta

les trois volumes de *Béla Bartók, compositeur hongrois*, publiés par la *Revue musicale* en 1980-81. La bibliothèque finno-ougrienne a accueilli trois ouvrages consacrés à Bartók et dont J. Gergely était l'auteur ou l'un des auteurs : *Béla Bartók vivant*, un livre de « souvenirs, études et témoignages » recueillis par Jean Gergely (1984) ; *Conscience musicale ou conscience humaine ? Vie, œuvre et héritage spirituel de Béla Bartók*, ouvrage réalisé par Jean Gergely et Jean Vigué (1990) ; enfin *Béla Bartók. Éléments d'un autoportrait* (1995), livre regroupant des textes de Bartók réunis, présentés et traduits par Jean Gergely. La collaboration avec Jean Vigué a produit également le petit volume de la collection « Que Sais-Je ? » consacré à *La musique hongroise* (1959) et il faudrait citer dans le même domaine d'autres publications encore, comme une contribution à l'*Encyclopédie de la musique* (Fasquelle) ou une *Introduction à la connaissance du folklore musical* aux Éditions Rencontre (1967). Jean Gergely était resté très marqué par sa collaboration avec André Schaeffner au département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme.

Jean Gergely a toujours été un grand travailleur, prêt à se dépenser dans des activités variées et à assumer des responsabilités qu'il jugeait utiles au service d'une cause qui lui était chère. Il accepta ainsi de diriger l'Institut Hongrois de Paris dans une période difficile, mission interrompue dans des conditions qui lui laissèrent un souvenir amer. Enseignant de hongrois à l'École des Langues orientales, d'abord attaché à la chaire des langues finno-ougriennes qu'Aurélien Sauvageot occupait depuis sa création en 1931, puis, après le doctorat d'État, devenu lui-même professeur jusqu'à sa retraite en 1979, il se dépensa toujours beaucoup pour rassembler les hongroisants et amis de la culture hongroise et plus largement des cultures liées à une langue apparentée, car il fit toujours une place dans ses préoccupations aux peuples parlant des langues finno-ougriennes. Il fonda d'abord en 1961 un Groupe d'Études finno-ougriennes qui constituait une section de l'Association des anciens Élèves et Amis de l'École des Langues orientales ; animé par son fondateur, ce groupe, avant même de devenir l'Association pour le Développement des Études finno-ougriennes, lança en 1964 les *Études finno-ougriennes*, revue à laquelle s'ajouta une collection faite de publications diverses, la Bibliothèque finno-ougrienne.

Dans cet ensemble d'activités, la place essentielle donnée à la musique s'est traduite diversement : recherche musicologique, soirées musicales qu'il organisait, notamment dans le cadre de l'ADEFO, commémoration des maîtres hongrois – il animait notamment le Comité Lajtha et préparait juste avant sa mort une soirée Lajtha –, diffusion du patrimoine musical hongrois.

À tout cela s'est ajoutée sa propre création musicale. Il composa peu dans la première partie de sa vie en France, cherchant peut-être son identité entre ses modèles hongrois et français ; il semble qu'il ait trouvé sa voie à peu près lorsqu'il atteignit l'âge de la retraite, et c'est alors qu'il réalisa les œuvres qui lui

paraissaient les plus significatives. Dans les années qui ont précédé sa mort il eut la joie d'enregistrer deux disques réunissant des œuvres auxquelles il tenait.

Assombries par la mort de Mme Gergely, ses deux dernières années resserrèrent ses liens avec son pays natal, où il fit plusieurs séjours, donnant des cours et des conférences, et où il suivit avec beaucoup d'attention le nouveau développement des études françaises.

Dans son double attachement, à son pays et à sa culture d'origine d'une part, à la France d'autre part, sa seconde patrie, Jean Gergely a su, servi par la force de sa personnalité, puiser l'énergie qui a fait de lui un agent exceptionnellement actif et efficace du combat souvent difficile pour le rapprochement et la coopération intellectuelle entre la France et la Hongrie. Le combat se poursuit ; son exemple le soutiendra.

Zsófia BENKE

L'ancien Institut Hongrois de Paris et ses archives

Située à la charnière de deux époques historiques, la Première Guerre mondiale constitua un remarquable facteur de démarcation : « Par suite du tournant de l'histoire, la Hongrie et les États environnants réorientèrent leur position quant à la poursuite, par leurs ressortissants, d'études supérieures à l'étranger. – Avec la victoire des peuples acquis à la civilisation méditerranéenne, et en fonction du rôle primordial que jouèrent les Français dans la réorganisation de l'après-guerre, la France devint le centre des études supérieures appelées à compléter l'enseignement universitaire reçu, dans leurs pays d'origine, par les étudiants. Venant du monde entier, ils arrivèrent donc en foule. Le nombre des inscrits à l'Université de Paris tripla en dix ans (il dépasse actuellement – c.à.d. en 1931 – les 30.000). L'évolution fut semblable dans les universités de province. – Ces étudiants sont étrangers pour plus d'un quart d'entre eux et ils viennent surtout d'Europe centrale », écrivait Lipót Müller, directeur du Bureau Franco-Hongrois de Renseignements Universitaires, dans le rapport qu'il adressait en 1931 à Kunó Klebelsberg, ancien ministre des Cultes et de l'Instruction publique, Président du Conseil de l'Union centrale des collections publiques. (K 757, article 3. – À l'attention du Ministère des Cultes et de l'Instruction publique, comptes rendus du fonctionnement de l'Institut entre 1927 et 1939).

Comparant ensuite la population estudiantine originaire d'Europe centrale et venue poursuivre des études en France aux effectifs de celles qui fréquentaient les universités d'autres pays, il constatait : « L'influence de la culture germanique allemande ne s'exerce plus dans la même mesure qu'avant : c'est d'abord vers les universités françaises que l'on se tourne pour compléter ses connaissances, là aussi que l'on obtient ses diplômes. Les étudiants sont moins nombreux à chercher le contact avec la culture allemande ; quant aux cultures italienne et latine, elles intéressent relativement peu d'individus. D'ailleurs, comme au Moyen-Âge, la plupart des étudiants passent par les universités de divers pays. »

De Hongrie, les étudiants arrivaient toujours plus nombreux. Alors qu'avant-guerre, il n'y avait, chaque année et pour tout le territoire de la Monarchie austro-hongroise, pas plus d'une quinzaine d'étudiants dans les universités et écoles supérieures françaises, on en dénombrait une bonne centaine après la guerre, compte tenu des seuls ressortissants hongrois dont le nombre allait augmenter d'année en année. Le Ministère des Cultes et de l'Instruction publique était sensible à cette évolution et s'efforçait de la soutenir, multipliant les bourses d'État à chaque rentrée universitaire, entre 1921 et 1926. Le sacrifice

consenti par les instances culturelles s'avéra partiellement inutile, et cela faute d'une structure destinée à l'encadrement des nouveaux boursiers dont certains, laissés à eux-mêmes dans un milieu étranger, ne surent pas mettre à profit l'occasion qui leur était offerte.

Vers la fin de février 1927, le ministre des Cultes et de l'Instruction publique prit un décret instituant à Paris le Bureau Franco-Hongrois de Renseignements Universitaires. Trois missions importantes furent confiées à ce Bureau : d'abord, l'accueil des boursiers et la surveillance de leurs études ; ensuite, le regroupement des jeunes Hongrois faisant des études par leurs propres moyens ; enfin, la présentation des ressources culturelles et scientifiques de la Hongrie contemporaine, cette dernière mission ayant pour corollaire la création d'une bibliothèque hongroise. L'institution était donc une sorte d'avant-coureur, en matière culturelle, et de prédécesseur, en jouissance de droits, d'un Institut Hongrois appelé à se matérialiser un jour. Les années passant, le Bureau assumait des fonctions multiples qui allaient elles-mêmes en se ramifiant. Le véritable organisateur, puis le directeur en fut Lipót Müller (Molnos, par la suite).

Naturellement, ce qui pressait le plus, c'était la mise en place d'activités visant à l'information et à la protection sociale des étudiants hongrois, plus nombreux que jamais dans les universités françaises. (En 1930, l'Université de Paris comptait, à elle seule, 325 étudiants hongrois). Pour les informer et les guider efficacement dans leurs programmes d'études, le Bureau se procura les documentations pratiques diffusées par toutes les universités et les instituts supérieurs de quelque importance. Un réseau de relations personnelles permit aussi d'aiguiller ceux qui étaient en difficulté. Des conférences furent organisées, qui servaient d'introduction à la culture française, tandis que des classes de langue, ainsi que des cours permanents de traduction, permettaient aux étudiants d'augmenter ou d'acquérir une compétence langagière. C'était encore l'intérêt matériel et intellectuel des boursiers que défendait le Bureau en les logeant, le plus souvent possible, dans des familles françaises, ce qui leur garantissait un loyer modeste et des conditions favorables à l'apprentissage de la langue, tandis que l'aide financière, dont bénéficiait la cantine universitaire hongroise, réduisait encore les frais de repas.

Dès les premiers temps de sa création, le Bureau, ou plutôt son directeur, se lança résolument dans la tâche qu'il considérait comme essentielle : présenter en France les valeurs spirituelles et intellectuelles, propres à la culture hongroise. Il s'agissait là d'une activité à la fois diplomatique et culturelle, qui s'exercerait dans des domaines de plus en plus étendus et permettrait de révéler, à un public français, l'état de la vie artistique, littéraire et scientifique en Hongrie. Au fur et à mesure que passaient les années, l'importance de cette mission ne cessa de croître, tant pour le Bureau Franco-Hongrois de Renseignements Universitaires devenu Centre d'Études Hongroises en France (1932-1942), que pour l'actuel Institut Hongrois de Paris.

Faire connaître en France la vie scientifique, les milieux artistiques et littéraires de la Hongrie contemporaine, cela passait obligatoirement par la traduction et la publication en français des œuvres de qualité. Classiques ou modernes, anciens ou plus récents, les ouvrages d'auteurs, d'essayistes et de critiques hongrois devinrent accessibles au lecteur français. On ne saurait oublier la coopération suivie avec des éditeurs français, dont le rôle fut également indispensable dans ce domaine et dans celui de la publication de deux revues hongroises rédigées en langue française.

L'organisation de nombreuses festivités fournit au public français l'occasion de rencontres directes avec la culture et les traditions hongroises : rappelons pour mémoire la commémoration, en 1935, du bicentenaire de la mort du Prince Rákóczi. Des séries de cours et de conférences furent données en Sorbonne et dans des universités de province : fort réussies pour la plupart, elles furent suivies de manifestations artistiques diverses, en particulier dans le domaine musical. Le problème de la langue ne se posant plus, on put entendre, avec la participation d'interprètes hongrois réputés, artistes et musiciens invités pour l'occasion, les œuvres de compositeurs hongrois.

Nous nous garderons d'oublier la bibliothèque, initialement modeste, qui suivit l'évolution du Bureau et du Centre d'Études, celle enfin de l'Institut Hongrois. Soigneusement enrichie et complétée, elle proposa dès ses débuts un service de prêt.

À suivre attentivement les multiples modalités de fonctionnement dont usa le Bureau quant aux activités qu'il assurait dans le cadre institutionnel, on pourrait croire qu'il s'agissait là d'un travail d'équipe. En réalité – si l'on en croit les documents parvenus jusqu'à nous – c'est à la compétence professionnelle et à l'énergie surhumaine de Lipót Molnos qu'il faut attribuer la mise sur pied et le bon fonctionnement de cette institution culturelle implantée en France. Le Bureau Franco-Hongrois de Renseignements Universitaires fit ses débuts en 1928 dans une chambre d'hôtel ; son installation, deux ans plus tard, dans trois petites pièces d'un immeuble locatif marquait un sérieux progrès : il y avait suffisamment d'espace pour installer la bibliothèque, organiser réunions et conférences. En 1935, nouveau déménagement dans des locaux plus spacieux, proches de la Sorbonne. Mais tous ces changements d'adresse, s'ils permettaient de gagner quelque peu en confort, n'étaient que des solutions de fortune. Faute de crédits, le ministre des Cultes et de l'Instruction publique était incapable d'assurer un toit convenable à l'institution. L'équipement même des locaux était un souci perpétuel, un banal achat de livres exigeant à chaque fois l'obtention d'accords administratifs.

Il n'est guère possible de cerner l'ensemble des tâches qui incombaient à un directeur travaillant dans de telles conditions. Au-delà du soutien social et pédagogique qu'il offrait aux jeunes Hongrois, boursiers ou non, Lipót Molnos considérait la présentation et la diffusion en France des valeurs spirituelles et

intellectuelles de la Hongrie comme son domaine préférentiel, ce qui l'amenait à pratiquer pour ainsi dire toutes les branches de la diplomatie culturelle. En plus de ses occupations multiples, il dut encore affronter, plusieurs années durant, la tâche toujours difficile, parfois même fort délicate, que représentait son poste d'administrateur-délégué auprès de l'Association des Hongrois de Paris, une fonction épuisante dont il ne réussit à se libérer qu'après plusieurs tentatives de démission.

À partir des années trente, Molnos devint lecteur, puis chargé de cours auprès de la chaire de langues finno-ougriennes à l'École Nationale des Langues Vivantes Orientales. Il dirigea aussi les cours de langue et de littérature hongroises à l'Hôtel des Sociétés Savantes, au sein de la Société pour la Propagation des Langues Étrangères. Pressenti par le Ministère hongrois des Affaires Étrangères, il accepta encore de superviser et de diriger les classes d'enseignement secondaire, mises en place à la Maison Hongroise de Paris. Nommé Officier d'Académie en 1935, il fut titulaire des palmes académiques. Finalement, l'année 1942 vit la consécration de l'œuvre qu'il avait menée à terme dans le domaine des relations culturelles franco-hongroises : le Centre d'Études était devenu l'Institut Hongrois. En 1943, Lipót Molnos résigna ses fonctions à l'Institut.

Ce qui subsistait des anciens documents de l'Institut Hongrois de Paris avait été déposé aux Archives Nationales de Hongrie, puis versé aux archives du Ministère Hongrois des Affaires Étrangères. Enregistrés sous le numéro d'ordre K 757, ces documents sont aujourd'hui librement consultables. Il est probable cependant que ce dépôt, réparti en 50 liasses différentes et occupant un peu moins de 7 mètres linéaires de rayonnages, est loin d'être complet, car il ne contient qu'une partie des textes produits, en cours d'exercice, par l'Institut Hongrois et ses prédécesseurs. Les fragments disponibles ont toutefois leur importance, en tant que documents-sources permettant de reconstituer, à peu de choses près, les deux premières décennies d'existence et de fonctionnement de l'institution.

Mis à part un minimum de modifications indispensables, l'archivage respecte la classification originale, soit une variante du classement thématique, mais les documents regroupés sous différentes rubriques ne forment pas des unités clairement séparables et différenciées quant à leur contenu, la structure même du matériau l'interdisant. Il est difficile, par exemple, de faire le tri entre les documents relatifs aux affaires internes de l'Institut, au personnel ou à l'organisation du travail d'une part, et les documents produits en cours d'activité d'autre part. Il est tout aussi malaisé, d'ailleurs, de séparer nettement les différents domaines dans lesquels s'exerce l'activité en question. Les diverses rubriques ont beau porter des numéros différents, la distinction entre elles n'est pas sans ambiguïté. Voici la classification retenue :

1. Questions d'organisation, de fonctionnement, de principes.
2. Problèmes de personnel, correspondance officielle et officieuse.
3. Relations avec le Ministère des Cultes et de l'Instruction Publique.
4. Relations avec le Ministère hongrois des Affaires Étrangères et les représentations diplomatiques.
5. Relations avec le Quai d'Orsay, avec les universités françaises.
6. Relations avec les institutions scientifiques à l'étranger.
7. Bourses d'études, problèmes des boursiers.
8. Associations d'étudiants.
9. Coopération intellectuelle franco-hongroise.
10. Articles de presse à incidence politique, conférences.

Ce qui ressort de cette énumération, c'est que des documents relatifs à telle affaire ou à telle autre sont susceptibles d'apparaître sous plusieurs rubriques. Ainsi, l'indication « questions de fonctionnement » qui figure en n° 1 conviendrait tout autant à l'une quelconque des rubriques suivantes ; au n° 2, la désignation « correspondance officielle et officieuse » pourrait également s'appliquer au contenu de chacune des neuf autres. Pour faciliter les recherches, cette correspondance plus que volumineuse a subi, à l'intérieur même de la rubrique, une classification supplémentaire, fondée sur l'ordre alphabétique pour les noms des personnes concernées, mais aussi sur un ordre chronologique, précisément à cause de la multiplicité des thèmes qui peuvent apparaître dans une seule lettre, et de l'impossibilité, pour des raisons matérielles, de subdiviser ce document unique.

Compte tenu du fait que les pièces relatives à une affaire donnée étaient susceptibles d'être insérées dans plusieurs rubriques à la fois, constatant aussi que la plupart des rubriques contenaient une énorme quantité de pièces, les auteurs du répertoire ont prévu pour chaque liasse – outre la cote numérique et la spécification de la/des rubrique(s) – une présentation relativement détaillée du thème commun aux écrits qui s'y trouvent inclus. Au moment où il fera son choix parmi les documents qu'il souhaite étudier, le chercheur aura tout intérêt à se pencher sur ces textes de présentation. Mais qu'il s'engage dans l'examen d'une affaire ou de plusieurs, il fera preuve de prudence en parcourant quelques-unes des rubriques adjacentes.

À considérer dans leur ensemble les archives qui nous sont parvenues, il semble bien que les pièces les plus intéressantes, en tant que documents-sources, soient les rapports adressés par Lipót Molnos au Ministère des Cultes et de l'Instruction Publique, ainsi qu'aux services diplomatiques hongrois. Ces rapports figurent sous la rubrique n° 1, « organisation et fonctionnement », sous les n° 3 et 4 « relations avec différentes autorités supérieures », sous quelques autres rubriques enfin dont le thème correspond à celui des rapports. La plupart de ces documents fournissent des comptes rendus détaillés du fonctionnement global,

voire partiel de l'institution ; ils donnent toujours une vue d'ensemble, ne se contentant pas de présenter les résultats durant une période et dans un domaine déterminés, évoquant aussi parfois les soucis, les problèmes en attente de solution. Sur un autre plan, on trouve un intérêt certain à lire la centaine de pages rédigées par Molnos en 1932, et adressées, sous forme de rapport, au Ministère des Cultes et de l'Instruction Publique. Il s'agit d'une étude sur la coopération culturelle franco-hongroise, dont il analyse en trois longs chapitres (I : du côté français, II : du côté hongrois, III : les problèmes), les facteurs et les modalités de fonctionnement. Quoique plus bref, un autre rapport expose dans ses grandes lignes et avec une grande clarté la structure de l'enseignement en France.

Les relations avec les institutions culturelles françaises sont attestées par des documents nombreux et fort intéressants. Outre l'importance du courrier circulant entre l'Institut et la Bibliothèque Nationale, nous constatons l'intensité des échanges avec les universités de Paris et de province, d'autres établissements aussi ayant pour vocation d'enseigner. Peut-être le moment est-il venu de rappeler le geste de la jeunesse estudiantine hongroise qui, en décembre 1927, remit au recteur et au doyen de la Sorbonne une plaquette-souvenir. De cette plaquette, nous possédons la reproduction, avec le bas-relief figurant à l'avant et l'inscription latine au revers. Nous avons même la lettre de remerciements du recteur.

Toujours dans le domaine des relations culturelles qu'ils étaient censés renforcer, les événements se succédaient dans le cadre de l'Institut ou ailleurs, avec son aval : conférences scientifiques et artistiques, premières, vernissages, concerts et fêtes. Les textes relatifs à la préparation et à l'organisation de ces manifestations culturelles forment l'essentiel de la documentation, mais des présentations écrites, des programmes et des invitations viennent s'y ajouter. Pour ne citer que certaines de ces archives, parmi les plus fournies, rappelons celles qui se rattachent au nom de Rákóczi et aux festivités qui marquèrent en 1935 le bicentenaire de sa mort ; celles concernant Széchenyi à qui fut dédiée une fête du souvenir, ou celles de la conférence Prohászka, figurant en bonne place au sein des colloques scientifiques.

Tant dans les rapports aux autorités de tutelle que parmi les documents relatifs à la coopération culturelle franco-hongroise, les textes sont nombreux, qui témoignent des efforts entrepris pour faire connaître et apprécier la littérature hongroise. Contentons-nous de citer les écrivains et poètes les plus connus : aussitôt paraissent les noms de Gergely Csiky, Madách, Móricz, Illyés, Petőfi, Ady et Kosztolányi, dont les poèmes publiés en français font l'objet d'un échange de lettres. On trouve même des traductions et l'on apprend incidemment que les problèmes soulevés par la préparation d'une anthologie de la poésie hongroise sont essentiellement d'ordre financier. Au début des années quarante, dans le

cadre d'un projet grandiose qui relevait du domaine de l'histoire plutôt que de la littérature, on envisageait de faire paraître en langue française l'Histoire de Hongrie due aux auteurs Hóman et Szekfű. Toujours à propos de la publication, non plus de livres, mais de la Nouvelle Revue de Hongrie, on relit avec intérêt les échanges épistolaires entre l'Institut Hongrois et la maison d'édition Gallimard.

Peut-être est-ce à la musique hongroise et aux événements musicaux de l'époque que nous sommes redevables du legs documentaire le plus important. Les œuvres de Bartók, Kodály, Hubay et Dohnányi furent maintes fois interprétées par des musiciens hongrois et français, ce dont témoignent les invitations, les programmes, voire les brochures explicatives, présentes en grand nombre dans nos archives. La plus belle et la plus complète de ces documentations est tout de même celle de l'hommage rendu à Liszt en 1936. Les problèmes liés à la diffusion, par la radio, de ces fêtes musicales suscitèrent, avec le service spécialisé du ministère des PTT, une correspondance animée, dont nous relevons les traces.

Le fonds d'archives, que constituent les écrits relatifs à la publication en France d'œuvres dues aux artistes et aux savants hongrois, est un ensemble dont la valeur tient autant à la qualité de ses documents-sources qu'à l'extrême abondance des matériaux qui s'y trouvent rassemblés. Un regroupement a été opéré, du reste, ce qui facilite la recherche par ordre alphabétique des textes concernant les artistes ou leurs œuvres.

Considérée comme l'un des objectifs majeurs de l'institution, la diffusion en France de notre culture reposait aussi sur une série d'activités préparatoires soigneusement planifiées : témoin cet extrait du rapport annuel pour 1942/1943.

Avant-programme pour l'année universitaire 1942 /43

I. Enseignement supérieur :

1. Cours de langue et d'histoire de la littérature hongroise. École Nationale des Langues Vivantes Orientales. Cours donnés par les lecteurs.
2. Cycle de conférences : Peuple et populisme dans la littérature hongroise, à la Sorbonne.
3. Cours de grammaire hongroise, par M. le professeur A. Sauvageot, à l'Institut Hongrois.

II. Recherche scientifique et documentation :

1. De 1918 à 1939, la propagande extérieure des minorités vivant en Hongrie.
2. Les signes moraux, intellectuels et littéraires du renouveau français.
3. Nous faire reconnaître en tant que nation : problèmes d'actualité.

III. Pour servir à l'information de la recherche scientifique française, des travaux universitaires et de la rédaction des manuels scolaires français, projet de traduction des ouvrages-clés de la synthèse hongroise :

1. Hóman–Szekfű: Histoire de la Hongrie, t. I.–V.
2. Teleki–Prinz : Géographie de la Hongrie, t. I.–IV.
3. Bartucz–Teleki : Terre hongroise, peuple hongrois, t. I.–IV.

IV. Publication en français d'ouvrages scientifiques hongrois :

1. András Rónai : Notre pays
2. Zoltán Kodály : La musique populaire hongroise
3. Domokos Kosáry : Histoire de la Hongrie
4. Gáldi–Makkai : Histoire des Roumains

V. Publication en français d'œuvres littéraires hongroises :

1. Madách : La Tragédie de l'Homme (traduction terminée, préparatifs de la représentation en cours). – Préface de Paul Valéry, de l'Académie Française.
2. Endre Ady : Poèmes choisis. Préface de Paul Hazard, de l'Académie Française.
3. Mór Jókai : Le nouveau propriétaire. Préface de J. et J. Tharaud, de l'Académie Française.
4. Gyula Illyés : Ceux des pusztas
5. Zsigmond Móricz : Boue et or
6. Lajos Zilahy : L'âme s'éteint
7. Géza Gárdonyi : L'homme invisible

(K 757 – 1 – Questions d'organisation de l'Institut, 1928-1942)

À l'époque où l'organisme prédécesseur de l'Institut Hongrois n'en était qu'à ses débuts et s'appelait encore Bureau de Renseignements, son objectif n° 1 – qui devait rester au rang des priorités, d'ailleurs – était la surveillance et l'orientation des boursiers hongrois faisant leurs études en France. De toutes ses missions, c'était la plus dévoreuse de temps et la plus complexe à gérer. Cela ressort du caractère des textes et de leur répartition entre les rubriques, où les problèmes des boursiers apparaissent quasiment partout. Pris dans leur ensemble, ils forment la matière la plus volumineuse de ces archives. On les trouve évidemment sous la rubrique « organisation », mais dans les dix liasses, classées respectivement par ordre alphabétique et chronologique, que nous a laissées le directeur, la majeure partie des lettres n'est que le prolongement d'entrevues personnelles et ne traite que des problèmes de bourses. Concernant les relations avec les autorités hongroises, le Conseil des Bourses et les organismes français, il n'y a que des tableaux récapitulatifs, des relevés de comptes, des justificatifs de

paiement de droits universitaires, ou encore de secours. C'est sous la 7^e rubrique que sont nommément rassemblés les documents relatifs à ces problèmes.

C'est une ample documentation que nous offrent les archives à propos de l'organisation de l'Institut et de sa gestion interne (sous la rubrique n°1 déjà, puis sous la 3^e et la 4^e), avec les rapports adressés au Ministère des Cultes et de l'Instruction Publique, aux représentations diplomatiques à l'étranger et au Ministère hongrois des Affaires Étrangères.

Grâce aux rapports mentionnés ci-dessus, nous pouvons donc nous représenter la création de l'institution et ses tâches les plus urgentes, comme la mise au point des conditions organiques et matérielles de son fonctionnement. Malgré la faiblesse de la dotation ministérielle et la médiocrité du train de vie qu'elle imposait, les résultats étaient appréciables. Si, faute d'un siège permanent, il fallait se contenter d'appartements en location, le rapport synchrone décrivait aussitôt l'installation et l'équipement des locaux, joignant des photos de meubles, voire un échantillon de tissu d'ameublement. Les documents établis à l'occasion des achats de livres sont tout à fait intéressants, non moins que les modalités de fonctionnement de la bibliothèque, qui relèvent elles-mêmes des problèmes d'organisation. Peut-être n'est-il pas inintéressant de consulter à ce sujet un document établi en 1932 :

Règlement

I. La bibliothèque de l'Institut est accessible aux étudiants durant l'année universitaire (15 oct. – 15 juillet), chaque jour entre 14 et 17 heures, sauf les samedis, dimanches et fêtes. La carte d'usager coûte 10 francs, la même avec droit au prêt 20 francs, elle est gratuite pour les boursiers.

II. Seul le bibliothécaire est habilité à prendre les ouvrages sur les rayons et à les y replacer.

III. La durée du prêt (5 ouvrages au maximum) est d'un mois, de deux semaines pour les nouveautés. Les dictionnaires, lexiques, manuels, cartes et périodiques doivent être consultés sur place. Toute personne qui n'aura pas rendu spontanément, et à la date prévue, des ouvrages empruntés sera mise en demeure de s'exécuter. Elle devra s'acquitter d'une indemnité de retard, 1 franc par sommation, et d'une amende d'un demi-franc par ouvrage et par semaine de retard entamée.

IV. Il est interdit de parler ou de fumer dans la bibliothèque. Les manteaux, chapeaux, sacs et autres objets sont à déposer au vestiaire.

V. Le non-respect de ce règlement peut entraîner le retrait de la carte d'usager.

VI. Le directeur de l'Institut reçoit tous les mardis après-midi entre 14 et 17 heures. En cas d'urgence, rendez-vous peut être pris pour un autre moment.

VII. En dehors des dates et heures indiquées ci-dessus, l'Institut sera fermé.

Paris, le 19 décembre 1932.

L'appareil des relations culturelles franco-hongroises fonctionnait donc de manière satisfaisante, les documents en témoignent, nous permettant par la même occasion de suivre, pour ainsi dire de page en page, l'activité personnelle du responsable de ce fonctionnement. Constituées entre 1928 et 1944, la plupart de ces archives ne restituent pas seulement l'histoire de l'institution, elles décrivent aussi la carrière de Lipót Molnos. Si nous passons en revue les dix rubriques exploitées pour le classement, nous voyons qu'elles justifient toutes cette allégation. Il ne s'agit plus seulement de rapports adressés aux Ministères, mais de documents destinés soit aux autorités publiques françaises et hongroises, soit à des organismes culturels : on y reconnaît, de façon presque exclusive, la marque d'une seule et même personne. L'examen des problèmes, suscités de 1928 à 1942 par l'attribution des bourses d'études, révèle l'existence de lettres par centaines, répertoriées sous ce thème (n° 7) et sous celui de « correspondance officielle et officieuse », montrant l'attention personnelle que portait aux boursiers, souvent même aux « candidats – boursiers », le directeur de l'institution.

Participant aussi à la vie des associations hongroises en France, ce dernier assumait pour elles des tâches de gestionnaire, ainsi qu'il appert des documents classés sous les rubriques n° 1 et n° 8 ou des dossiers qui rassemblent, sous une forme plus compacte, les écrits relatifs aux Ministères. Administrateur-délégué de l'Association des Hongrois de Paris, mais surchargé de travail par ailleurs, il eut beau présenter sa démission pendant des années. Tout en le remerciant des services préalablement rendus, le ministre hongrois des Affaires Étrangères le priait, par l'entremise de l'ambassadeur Villani, de garder son poste. On finit par accéder à son désir en 1931, le ministre lui exprimant sa gratitude pour l'activité, fructueuse autant que désintéressée qu'il avait déployée dans l'intérêt de la communauté hongroise en France.

Même s'il était possible d'en déceler quelques signes annonciateurs dans les documents « Questions d'organisation » classés sous la rubrique n° 1, c'est dans ceux de la 4^e : « Relations avec le Ministère hongrois des Affaires Étrangères », que paraît, pour la première fois en clair, la décision prise à Budapest de nommer un Directeur Général, à partir de 1943, à la tête de l'Institut Hongrois de Paris. En 1942 déjà, alléguant une décision du Ministère des Cultes et de l'Instruction Publique, le Consulat Hongrois de Paris annonçait la nomination d'István Lajti, nouveau directeur du Centre d'Études. Nommé Directeur Général en 1943, Zoltán Baranyai donna sa démission en 1945, la guerre étant finie.

En 1943, après quinze années et plus de dévouement à la mission culturelle qui lui avait été confiée, Lipót Molnos vit enfin naître – nominalement aussi – l'Institut Hongrois de Paris. Depuis 1928, quantité d'étudiants hongrois revenus au pays avaient changé d'envergure : grâce au supplément de culture dont ils s'étaient imprégnés, grâce aussi à une plus large vision des choses, ils

contribuaient à l'enrichissement de la vie intellectuelle hongroise. Depuis 1928, nombre de savants et d'artistes hongrois avaient été connus et reconnus dans les milieux intellectuels français, ce qui – irréfutablement, sinon exclusivement – était à l'avantage de la culture hongroise. Pour en témoigner, directement ou par quelque intermédiaire, sobrement ou parlant d'abondance, mais toujours unanimes, les archives de l'Institut Hongrois sont là.

Traduit par Émilie Molnos Malaguti

György TVERDOTA

Prolégomènes à la thèse de doctorat : Le mystère de la sombre résurrection. Naissance du culte d'Attila József¹

Vie posthume et réception, questions générales

La vie d'Attila József, l'homme, s'est achevée dans les circonstances tragiques qu'on sait, le 3 décembre 1937, sur la voie ferrée de Szárszó. La carrière d'Attila József, poète, a pris fin avec la publication de sa dernière œuvre. Cette double fin est à la fois une continuation et le début d'une nouvelle phase que la littérature spécialisée appelle traditionnellement *utóélet* ("post-vie"). Toutefois ce terme recèle une certaine inexactitude. L'élément *utó-* (*post-*) associé au mot *élet* (*vie*) semble devoir réduire l'importance de ce qui se passe autour du poète après sa mort, diminution incontestablement légitime du fait que sans les œuvres créées au cours d'une vie et d'une carrière, une "post-vie" serait impossible, alors que l'inverse est tout à fait concevable. Mais pour un créateur, que vaudrait une carrière artistique qui ne serait pas suivie d'une "post-vie" ?

Du point de vue de l'homme vivant les événements quotidiens, les fêtes ou les moments forts de son existence, la vie a une priorité absolue. Ce n'est pas si évident pour le public. De nombreux créateurs ne sont connus qu'après leur mort, ou bien dorment depuis longtemps de leur dernier sommeil quand leur importance se révèle enfin (nous verrons qu'Attila József est de ceux-là). Dans leur cas, l'œuvre d'une vie n'accomplit sa destinée que de manière posthume. Pensons au cas le plus courant : une partie des œuvres d'un auteur apprécié de son vivant est conservée sous forme de manuscrits et n'est publiée qu'après sa mort. La publication posthume des mêmes œuvres, et sous la même forme que du vivant de leur auteur, peut sans doute être considérée comme une rare exception. Si tout se passe bien, la "post-vie" d'un auteur est incomparablement plus durable, plus brillante, plus "heureuse", plus couronnée de succès que sa vie personnelle. Naturellement, cette forme de vie peut elle aussi connaître de mauvaises périodes, des accidents, des scandales. La vie réelle d'un artiste doit être essentiellement examinée pour soi dans sa réalité, en revanche sa "post-vie" doit être étudiée dans l'optique de ce qu'elle signifie pour nous.

¹ Thèse soutenue en 1997.

Il reste toutefois un point de vue selon lequel il peut sembler justifié de donner moins d'importance à la "post-vie" qu'à l'existence et à la carrière d'un créateur. Pour nommer ce qui se passe après la mort, nous ne disposons pas de terme particulier, seulement de métaphores. Nous ne pouvons en effet pas considérer la "post-vie" comme une vie. La naissance et la mort, les événements de l'existence qu'elles encadrent, ne s'appliquent à la "post-vie" qu'au sens figuré. La vie réelle d'un individu est essentiellement caractérisée par la continuité ; les faits, les événements, les péripéties qui s'y succèdent forment en fin de compte un tout cohérent. On peut pratiquement dire la même chose de l'histoire intellectuelle et de la carrière d'un artiste, puisque l'explication de différences, de ruptures, de contradictions trouve toujours une base solide dans sa personnalité définitive.

En revanche, la "post-vie" est en fait tout ce qui se produit autour de la mémoire d'un individu ou autour de l'œuvre qu'il aura éventuellement confiée à la postérité. Ainsi le chercheur est-il contraint d'emprunter des chemins détournés inconcevables lors de l'étude d'une carrière ou d'une œuvre. Une telle histoire ne peut tenir compte de la cohérence au même degré qu'une biographie ou que la description d'une carrière intellectuelle. L'accumulation de disproportions, d'éléments déstructurés de manière supposée ou réelle, le grand nombre de facteurs qui, en fait, ne sont pas indispensables à l'analyse, la multitude de répétitions, l'enchaînement infini de variations sur un même thème peuvent décourager l'auteur ou le lecteur de l'étude d'une "post-vie".

Il est également impossible d'écrire l'histoire d'une vie ou d'une carrière intellectuelle en faisant abstraction des relations interpersonnelles du sujet, en l'isolant de l'époque où il a vécu, appris et créé. Dans cette mesure, l'inévitable complexité des méthodes d'approche s'accroît dans des proportions intolérables lors de l'étude de la "post-vie", puisqu'il faut alors décrire ce que la société en constante évolution, traversant de grandes étapes historiques, ou dans un sens plus restreint : le public, et encore plus étroitement : les spécialistes de littérature, font de l'héritage qui leur a (presque) exclusivement échu, et de l'image qui leur est transmise de l'auteur et de son œuvre. Une autre circonstance perturbante est que contrairement au caractère fini d'une biographie et d'une description de carrière intellectuelle, la "post-vie" est en principe infinie dans le temps, toute limitation ou composition n'est possible qu'à partir du présent et semble une brutale intrusion dans un processus dont nous-mêmes ne représentons qu'un point obscur.

Toutes ces craintes, à quoi bon le nier, impliquent également de réelles et sérieuses difficultés. Entre les deux stades, la vie réelle et l'œuvre, nous ne voyons plus aujourd'hui de nette distinction qu'une méthodologie et une systématisation scientifiques permettraient de décrire avec une parfaite objectivité ; nous ne voyons que ce que la postérité en a pensé et comment son opinion a évolué au fil des diverses époques. Le motif le plus puissant pour la

rédaction de cette thèse est précisément l'idée que ce que nous considérons aujourd'hui comme la figure et l'œuvre d'Attila József, est en fait l'image que nous avons de cette œuvre. Ce qu'on a coutume d'appeler "l'image du poète dans la postérité" est en réalité plus qu'une image : c'est la figure même et l'œuvre du poète telles que les voyait un lecteur de l'époque en question. L'œuvre (telle que nous la voyons aujourd'hui) est identique à l'image (de l'œuvre) constituée au cours des dix années qui ont suivi la mort du poète.

Nous n'avons pas pour but de supprimer la différence entre ces deux états, ces deux stades, mais seulement de la relativiser. Nous voudrions souligner le fait que l'analyse d'une période donnée de la "post-vie" est en même temps l'analyse de l'œuvre elle-même. C'est-à-dire que la "post-vie" n'est autre que l'évolution de l'œuvre et de la figure du poète après que le suicide eut mis fin à sa vie et à sa carrière de créateur. La figure et l'œuvre d'Attila József ne seront plus jamais (tout à fait) ce qu'elles furent le 3 décembre 1937. Les 5 et 6 décembre, c'est un nouvel Attila József et une œuvre transformée que nous voyons apparaître. Et le processus de ces changements, de ces métamorphoses, se poursuit inlassablement depuis ce jour. Il serait prématuré d'en conclure que la réception de la vie et de l'œuvre leur ait impulsé un mouvement global au sens héraclitique, qu'elles présentent des signes d'une agitation incoercible, puisque en dépit de composants qui se modifient de jour en jour, elles se sont stabilisées pour une période plus ou moins longue ; on relève également des facteurs de continuité et de relative stabilité, facteurs qui se manifestent au plan de l'espace (intellectuel) par l'unanimité de plusieurs, voire de nombreuses personnes, par leur disposition à adopter les mêmes prises de position, et se révèlent chronologiquement par l'existence de périodes homogènes. La thèse analyse la première période du processus d'évolution ultérieure, pris dans le sens qui vient d'être exposé.

Toutefois, nous ne tenterons pas de reconstituer la "post-vie" dans son ensemble, car une telle entreprise exigerait de suivre systématiquement la publication de poèmes ou documents inconnus auparavant et de variantes, de retracer les événements de l'histoire de la presse et de l'édition relatifs à la parution des œuvres complètes ou de recueils du poète, l'ensemble du mouvement que les proches, les amis, les collaborateurs, les institutions ont déclenché autour de l'œuvre orpheline et de la figure du poète. Notre étude se limitera à l'histoire de la réception en général et de celle d'Attila József.

Mais là non plus, nous ne tendrons pas à l'exhaustivité. Une vision globale de la réception permet d'en distinguer trois grandes formes : la recherche sur Attila József, la critique, et le culte d'Attila József. Nous ne pouvons parler de recherche méthodique, au sens scientifique du terme, qu'à partir de 1947 environ. Peu de temps après la mort du poète, la textologie a été mise en œuvre dans l'étude des textes, des faits biographiques ont été découverts dans les mémoires et écrits de contemporains, certains essais ou études ont présenté une analyse indépendante de l'œuvre. Certains signes permettent de conclure qu'une édition

critique avait été projetée dès la seconde Guerre mondiale. Nous ne procéderons pas à l'analyse scientifique de ces préliminaires.

Attila József n'a pas créé son œuvre dans un espace intellectuel désert. Les courants d'idées, l'activité politique de son époque ont, comme on le sait, profondément déterminé la direction qu'il a suivie tout au long de sa carrière. Il n'était pas non plus à contre-courant du point de vue esthétique et poétique. Les poèmes de sa maturité s'inscrivent dans le cadre d'un certain goût que nous regroupons sous le nom collectif de « classicisme moderne ». Le fait que par ce classicisme moderne, Attila József répondait aux attentes du public contemporain, a joué un rôle déterminant dans son succès posthume. Dans la thèse, cette rencontre entre les orientations esthético-poétiques du poète et du public ne sera pas traitée indépendamment, et même dans la version plus complète destinée à la publication, elle ne sera abordée que dans un seul chapitre, subordonnée à l'ensemble du raisonnement.

Point de vue de la recherche sur le culte, objet de la thèse, remarques méthodologiques

La thèse analyse au niveau le plus profond comment l'image du poète et de son œuvre ont évolué après la tragédie de Szárszó, c'est-à-dire comment s'est développé le culte d'Attila József dans la décennie qui a suivi sa mort. Nous considérons ce niveau comme le plus profond, parce que des trois, c'est le plus spontané, le moins élaboré ; il est le plus intimement lié aux modes de réception immédiats, naturels, à la simple lecture ou relecture des œuvres, à la méditation sur le destin du poète, ou à la pratique d'une réception dépourvue des contraintes et des règles du mode d'expression à prétention théorique. La recherche doit se rattacher à un modèle méthodologique, déterminer ses points de vue, justifier ses procédés, définir ses principaux postulats. Il en va de même pour la critique, puisqu'elle confronte un système normatif accepté (et parfois nettement exigé) par une époque donnée, et une production intellectuelle ou artistique objectivée.

En revanche, dans le culte, ce sont des modes culturels millénaires, à peine conscients, hérités de la tradition mythologico-religieuse qui prévalent, ce sont eux qui déterminent l'attitude des fondateurs du culte ou de ses adeptes. Obéissant à des tendances à la sympathie ou l'antipathie, à la restriction ou à l'accroissement gigantesque, négligeant d'emblée la nécessité de fournir des preuves, les actants du culte se prononcent, portent des jugements sur la personne et l'œuvre qui en constituent l'objet, ou sur les personnages secondaires de l'histoire et de l'œuvre révérees. L'approche culturelle, dans la mesure où elle existe, peut déterminer de la manière la plus large la réception d'une œuvre donnée.

Dire que l'attitude culturelle est totalement indépendante de la réception critique ou scientifique serait une exagération, cependant par rapport à toutes

deux, elle jouit d'une relative liberté et d'une certaine priorité. L'idéologie culturelle crée pour la pensée critique et la pratique scientifique des cadres fermes qui orientent d'autant plus efficacement la méthode et le contrôle du processus de réception, qu'ils sont considérés comme imperceptibles voire tout simplement évidents, ce qui rend leur rôle canalisateur d'autant plus difficile à discerner. Ils apparaissent comme des phénomènes affectifs et productions secondaires de la réception critique et scientifique. La thèse s'efforcera de présenter l'ensemble du processus par lequel, dans le "relief" des rapports généraux entre la carrière poétique, l'œuvre et l'époque, les "forces naturelles" ont creusé le lit dans lequel la réception d'Attila József a pris son cours et a trouvé une voie possible, avant même qu'il ne nous faille compter sur les opérations de "régulation fluviale" et de "curage du lit du fleuve". C'est-à-dire : comment est né le culte d'Attila József, quelle forme l'attitude culturelle a donnée à son œuvre.

Le culte d'un grand poète trouve sa source dans certaines de ses œuvres, la réception implique toujours qu'on a admis quelque chose qui précède le processus lui-même. Il serait toutefois erroné de supposer la préexistence d'un vaste ensemble auquel nous pourrions adjoindre ultérieurement l'histoire de sa réception. Nous ne pouvons analyser le déroulement de la vie du poète et l'essor de son œuvre qu'en même temps que sa réception, ne serait-ce que pour cette simple raison : la réception façonne elle aussi l'existence et se répercute sur l'œuvre, ou même l'œuvre en devenir contient d'emblée l'intention qu'on peut prêter au créateur d'obtenir le plus grand succès possible (par le choix des thèmes, du ton, du langage, du mode de composition, de la prosodie etc). Ne parlons même pas de la stratégie de publication, de l'"art" de la communication avec le public, des alliances que les auteurs concluent avec les critiques et leurs groupes pour s'assurer le succès, des manifestations qu'ils organisent. Dans le cas d'Attila József, on discerne aisément des signes de tentatives quasi inconscientes d'imposer ses vues, de se présenter comme un personnage de légende, en-deçà de toute mystification. En ce qui le concerne, son autoportrait, tout comme le portrait brossé par ses proches avec son approbation, ne sont évidemment pas non plus exempts d'une certaine innocente mystification.

L'un des principaux enseignements de l'analyse empirique de la présente thèse est que la séparation de la vie et de l'œuvre, du moi biographique et du moi qui figure dans l'œuvre, largement répandue dans la recherche littéraire actuelle, ne peut se faire qu'à un certain niveau d'abstraction. Ni la réception principale, ni la critique, ni la conscience des créateurs ne tient compte de cette hétérogénéité dont l'existence ne fait cependant aucun doute. La règle fondamentale du culte est la projection du moi des poèmes sur le moi biographique, c'est-à-dire l'idée que le sujet des poèmes, celui qui parle à la première personne, est « le poète lui-même ». C'est évidemment valable pour le monde réel, l'environnement humain, voire les conflits décrits dans l'œuvre. Ce moi biographique n'est pas identique avec la figure "authentique" de l'artiste présentée par les ouvrages scientifiques,

mais c'est un être qui, avec les contingences inhérentes à sa biographie, à sa constitution et à son tempérament, fait lui-même partie de l'œuvre poétique qu'il a créée. Les faits de sa vie privée revêtent secondairement une aura esthétique. Dans le culte, le poète nous apparaît comme un acteur, et ses poèmes ont pour ainsi dire la valeur de monologues dramatiques. Les actes qu'il a réellement accomplis dans sa vie et les idées qu'il exprime dans son œuvre se font écho. Il annonce ses actes futurs dans ses poèmes ou réagit dans ses écrits aux événements de sa vie. Aux yeux des actants de la réception, ses ennemis, ceux qui offensent l'homme privé, maltraitent en même temps le moi stylisé des poèmes (l'orphelin, l'affamé, celui qui lutte obstinément pour ses principes, etc).

Le culte est un mode de pensée, une tradition et un comportement sacrés, un fonctionnement partiel et déformé des institutions dans le domaine de la culture profane. On y distingue parfois clairement les histoires, les rites, les topoï sacrés, tout ne se passe pas comme si ce niveau s'établissait de l'extérieur et de l'intérieur sur chaque grand artiste et sur son œuvre, sur chaque personnage historique et sur ses actes. Le profane, la matière première fournie par les hasards de l'histoire, se lie intimement aux éléments sacrés, mais de telle manière que chaque partie influence formellement l'autre. En suivant l'évolution du culte d'Attila József, nous voyons comment sa naissance à Ferencváros, sa maladie, son suicide, le rattachent à la terre, tout comme des éléments pseudo-religieux le rattachent aux sphères supérieures, car cette vénération s'adresse à un individu qui a vécu ainsi et pas autrement, qui a écrit ceci et cela et rien d'autre. Mais nous sommes en même temps témoins de ce que les instances sacrées elles-mêmes intègrent, réorganisent, regroupent le flot infini des vers du poète, le cours sinueux de ses jours. Les éléments pseudo-religieux opèrent un tri parmi les faits de sa vie et ceux de sa création artistique, les expliquent, sans que nous le ressentions comme une violence, une déformation de leur caractère concret. Les actants du culte emploient largement de tels éléments et les agencent en un ensemble parfait, donnant l'impression du naturel, comme s'il s'agissait d'une astucieuse invention.

Les prémices du culte d'Attila József

Le premier chapitre de la thèse étudie les moments de la vie du poète incompatibles avec le culte, ou qui ont semblé tels, des éléments que les fondateurs du culte d'Attila József ont dû écarter, faire oublier ou transformer d'une manière ou d'une autre en des facteurs favorables au poète. En général, son suicide, son sort tragique ont grandement facilité l' "aménagement du terrain" nécessaire à l'instauration du culte, à écarter les opinions ou soupçons qui auraient entravé sa vénération. Les obstacles à la vénération peuvent être de différente nature. La thèse énumère ceux que nous avons jugés typiques ou plus dangereux que la moyenne pour la renommée du poète. Les caricatures de son

personnage ont, “grâce” à certains romans à clef, parfois connu une vaste publicité, la plupart n’ont affecté qu’un aspect d’Attila József, exception faite de la qualification de « poète fou ». Contrairement aux apparences, ce qualificatif a toutefois joué dans sa vie et dans ses rapports avec le public un rôle bien moins important qu’on pourrait le supposer de prime abord, il n’y a aucun exemple de ce qu’une quelconque estimation de son état mental faite de son vivant eût jamais eu une influence négative sur le jugement de ses œuvres.

Les diverses déclarations discriminatoires pour le poète n’ont pas survécu à sa mort. Les jugements négatifs dus à sa qualité de poète du Parti communiste sont vite devenus caducs, et après 1933, ils ont de moins en moins affecté son prestige artistique. En revanche, le différend qui l’opposa à Babits entraîna pour lui de nombreux et graves désagréments jusqu’à sa mort, tant sur le plan humain que dans sa carrière de poète. Dans ce conflit, les promoteurs du culte d’Attila József ne pouvaient se dispenser de prendre parti contre Babits. Le culte dispose toujours d’une image concrète incompatible non seulement avec des données défavorables au poète, mais aussi avec des particularités certes neutres ou favorables au personnage, mais dans un registre différent de celui que requiert la constitution d’une image de culte. L’image d’un poète gai, en bonne santé, aimable, juvénile, a posé un problème épineux aux prêtres du culte tragique d’Attila József. Il est instructif d’observer comment ils ont surmonté cette difficulté, comment ils ont inséré cette image sereine dans leur sombre portrait d’ensemble.

La réception d’Attila József montre de manière éclatante qu’une œuvre et sa réception se mêlent dès le moment de la publication, que l’unité de l’œuvre en cours et de son image s’établit dès le début de la carrière. C’est pourquoi le culte qui se développe après la mort du poète peut s’appuyer à de nombreux égards sur les portraits, les explications de poèmes, les schémas biographiques établis et retravaillés tout au long de sa carrière. Entre 1925 et 1937, l’affaire Horger a été citée par Attila József oralement, dans ses vers et ses œuvres en prose, puis par ses partisans, ses amis et finalement par d’autres, si souvent et dans de si nombreuses versions, qu’en étudiant comment a évolué ce conflit qui opposa le doyen de l’Université de Szeged au poète, on peut aisément voir comment à l’automne 1937, ce fait biographique devient propre à servir d’image culturelle aussitôt après la tragédie de Szárszó.

On observe de nombreuses autres initiatives d’interprétation culturelle dans la première période de la réception. Ainsi l’idée bien connue de la vie difficile et marquée de privations qui fut celle du poète, et que nous appelons “inventaire de la misère”. C’est le rôle qu’a joué le célèbre *Curriculum vitae*. Le souvenir que des amis communs ont gardé de la relation de Gyula Juhász et Attila József a également offert une bonne matière première à ceux qui ont formé l’image culturelle. Enfin dans cet ordre d’idées, la thèse évoque l’autoportrait et le portrait général qui stylisaient Attila József à l’image de Petőfi sous son aspect physique,

sous son aspect de créateur et naturellement de poète, et offraient ainsi une formule pratiquement prête pour faire entrer au Panthéon le disparu de Szárszó.

L'évolution du culte d'Attila József

Le second grand chapitre de la thèse analyse le culte lui-même et son évolution après ces prémices. Si, comme nous l'avons dit plus haut, le poète en tant que personnage culturel fait l'effet d'un acteur récitant ses monologues, on peut aisément comprendre qu'Attila József fut un héros tragique aux yeux de ses contemporains. Ils considéraient ses monologues en les rapportant directement ou indirectement au grand acte tragique, à son suicide. Ce fut sans aucun doute le principal événement biographique autour duquel le culte s'est cristallisé. La réception du suicide se situe au niveau de la description, de l'analyse et de l'évaluation, c'est pourquoi il peut être considéré comme le point de départ de toute évolution ultérieure et constitue l'objet d'une étude particulière.

Les chapitres consacrés à la naissance du culte reposent sur la thèse stipulant que les bases formelles de la vénération d'Attila József se sont développées dans les nécrologies prononcées et écrites à son sujet, et que ce genre, ou ses règles rhétoriques, ont profondément déterminé le ton et les modes d'expression du culte rendu au poète. Les règles de ce type de discours, statuant sur la manière dont il convenait à son époque d'exprimer le deuil du poète, sont clairement visibles dans les éloges prononcés sur sa tombe. Il n'est pas surprenant de constater que ces mêmes règles ont guidé la plume d'auteurs qui, ne pouvant assister aux obsèques, ont écrit son éloge funèbre dans divers journaux et revues, puisque ce genre est pour nous tous une tradition vivante qui maintient les convenances verbales dans un cadre déterminé.

Le fait déterminant dans la naissance du culte est que le deuil du poète semblait ne pas vouloir finir, c'est-à-dire que le style d'éloge funèbre que les textes nécrologiques se devaient de respecter, resta en vigueur, s'affermir, se sépara de son emploi d'origine. Les formules rhétoriques s'intériorisèrent en règles logiques. Elles influencèrent de manière déterminante non seulement le discours, mais aussi les idées relatives à Attila József. Elles retardèrent et régulèrent les modes d'approche critique de l'œuvre, en rognèrent les droits, en restreignirent le champ d'application et, réduisant au minimum l'aspect négatif de la critique, elles lui conférèrent un caractère d'exégèse (sinon d'apologie). Ce processus se déroula dans les textes nécrologiques au sens large du terme, qui se distinguent des véritables nécrologies par le fait qu'au-delà de l'adieu au défunt, le deuil y sert souvent de prétexte car leurs auteurs poursuivent un autre but. Dans le cas d'Attila József, ce but était manifestement d'exprimer et de répandre l'extraordinaire importance du poète, en comptant sur l'émotion de ceux qui portaient son deuil. Cet état d'esprit, ce modèle développé dans les nécrologies au sens large, est appelé "nécro-logique" par la recherche.

C'est cette logique qui guida le modèle culturel. Un sentiment de responsabilité collective de la mort du poète, surgi après la tragédie de Szárszó, imprégna les méditations sur sa vie et son œuvre. Biographies et exégèses exprimaient le deuil. Le premier indice manifeste de l'existence d'un culte fut l'apparition réitérée dans la littérature du parallèle avec le Christ, montrant que les contemporains voyaient en Attila József une victime innocente de son époque dont il n'était pas exagéré d'interpréter l'œuvre comme une imitation humaine ou une analogie de la rédemption du Christ. Mais il s'agit de bien plus que l'expression verbalisée d'un parallèle avec le Christ ou d'autres êtres transcendants, tels les forces cosmiques de la nature ou les facteurs susceptibles de donner naissance à un degré particulier de perfection. Il semble que le sacré ait influencé la réflexion sur Attila József plus profondément, à un niveau pratiquement structurel. Sa vie s'est métamorphosée en un calvaire, sa carrière s'est divisée en stations du chemin de croix menant à l'ultime sacrifice dans la douleur. Au cours des mois qui ont suivi sa mort, le poète est devenu définitivement ou pour longtemps un saint ou un martyr de la littérature hongroise moderne.

Cependant, comme à ce personnage profane sanctifié – au moyen d'un paradoxe – se rattachait une forme particulière d'activité créatrice, un grand nombre d'œuvres poétiques, comme il jouissait d'une estime particulière pour avoir précisément créé ces œuvres, celles-ci se retrouvèrent au centre de l'approche culturelle. La forme du culte rendu à Attila József assura à ses œuvres le même traitement de faveur qu'à sa personne. Elles devinrent taboues dans un certain sens, tout au moins inaccessibles à des mains profanes, à ceux qu'animaient de mauvaises intentions. L'éloge était la norme, les déclarations critiques jugées excessives étaient étiquetées comme mauvaises intentions, les critères d'exagération étant évalués avec la plus grande rigueur. L'œuvre fut très rapidement canonisée, ce qui imposa des tâches bien définies aux savants qui l'étudièrent, la première consistant à en révéler le message profond.

L'étude de l'œuvre dans l'esprit du culte tragique en a influencé l'interprétation de manière caractéristique. Le système de valeurs où s'agençait l'ensemble de l'œuvre s'édifia sur deux tendances opposées. La première suivait la direction des poèmes des dernières années. Comme le culte se constitua à partir du suicide, comme dans les premiers mois qui le suivirent, la pensée autour d'Attila József était empreinte de l'atmosphère du deuil, l'attention se porta en premier lieu sur la partie de l'œuvre la plus proche, dans le temps et par le ton, de cette fin tragique. Dans l'histoire de sa réception, l'accent fut d'abord mis sur ses poèmes tardifs. La résignation face à la mort, le désespoir sans issue qu'ils expriment devinrent insensiblement des critères de jugement artistique. Dans ce large cadre, les poèmes qui rencontrèrent un intérêt particulier furent ceux que les contemporains du poète et la génération immédiatement suivante mirent en rapport avec sa maladie. Cependant, la relation ambivalente entre la maladie

mentale et la production intellectuelle n'a pas été néfaste aux poèmes en question, ils en ont même tiré – par le fait d'une curiosité mêlée d'une émotion conforme à l'esprit du culte – un prestige encore accru.

La seconde tendance principale trouve également son origine dans la fin tragique. L'une des causes du sentiment de responsabilité collective réside dans la prise de conscience du fait que cette œuvre poétique exceptionnelle n'a pas été reconnue à sa juste valeur du vivant de son créateur ; ce n'est qu'après la mort du poète que sa renommée se répandit dans tout le pays et qu'elle fut consacrée par la profession. Dans les articles datant de la fin de 1937 et des premiers mois de 1938, on voit nettement que les spécialistes s'efforcent de dresser un inventaire le plus complet possible de cette œuvre mal connue et de la rendre accessible au plus grand nombre, d'en étudier toutes les valeurs, et de faire la synthèse de la carrière du poète. Le résultat de ces recherches imposa l'homogénéisation culturelle de l'œuvre qui, tant par son atmosphère et son esprit que du point de vue des options du poète, présentait des aspects divers.

Il fallait harmoniser l'ensemble de l'œuvre avec la vie conçue comme une suite d'épisodes de souffrance. C'est ainsi qu'au cours de la période de la réception qui suivit immédiatement la mort du poète, apparurent les premiers modèles qui dominèrent des décennies plus tard, dans d'autres circonstances, répondant à d'autres attentes, comme "Attila József dans sa totalité". Les deux modèles parallèles étaient également issus du culte, et à ce stade ils n'étaient pas en contradiction, mais s'adaptaient parfaitement l'un à l'autre. L'élément dominant de chacun était la poésie tragique des dernières années, et les poèmes plus anciens servirent à illustrer d'autres modes de réaction (d'abord fière, juvénile, puis responsable, soucieuse d'autrui) face à une destinée humaine toujours difficile mais devenant finalement sans issue. Ces trois tentatives de réponse ont été admises comme authentiques par la réception qui les a présentées comme les trois stades successifs d'un seul processus menant au sacrifice suprême.

Toutefois un culte n'est pas une attitude solitaire, ce n'est pas le fait d'individus isolés. Sa pratique et son orientation sont de nature éminemment communautaire. Le personnage à qui il est voué est également entouré de figures secondaires. Un champ de forces complexes se constitua autour d'Attila József. D'une part se posa la question suivante : à qui appartient Attila József ? Quels individus, quels groupes sont appelés à conserver et perpétuer l'héritage spirituel du grand poète, à en honorer la mémoire ? À qui est destiné en premier lieu le message du poète ? Pour employer la terminologie nécro-logique : qui peut le pleurer comme un des siens ? L'ensemble concerné s'étendait en cercles concentriques depuis l'entourage immédiat d'Attila József (amis et collègues) jusqu'aux malheureux de ce monde, à l'ensemble de la nation, y compris les milieux humanistes, qui aspiraient à un monde meilleur. Les initiateurs du culte leur opposaient ceux que cette mort bouleversante laissa indifférents, qui même

après la mort du poète ne reconnurent pas son immense grandeur, qui ne rendirent pas au grand disparu l'hommage qui lui revenait.

Sur un autre plan surgit la question de la responsabilité de la mort d'Attila József ? Quelles personnes, quelles institutions, quels cercles ont pris part aux persécutions qui menèrent le poète à l'effondrement, à la maladie puis à une mort prématurée ? À qui peut-on imputer le crime d'indifférence, quels sont ceux qui peuvent s'accuser de ne pas avoir porté assistance à cet homme à l'existence difficile, luttant contre son manque de confiance en soi, quand ils auraient pu le faire ? Ou bien ceux qui se disaient les amis du poète ont-ils fait tout leur possible pour conjurer la terrible fin qui le menaçait ? Entre les opinions qui rendent toute l'époque responsable, qui font de nous tous des coupables, et le fait de dénoncer nommément ceux qui portent une responsabilité particulièrement lourde, la recherche d'un coupable désigné s'étend sur une vaste échelle dans la littérature spécialisée depuis le début de 1937 jusqu'à nos jours.

La recherche d'un bouc émissaire est un symptôme de maladie de la société. Il apparaît quand une communauté donnée est ébranlée par une épreuve extrêmement pénible, quand elle ressent une perte particulièrement sensible, quand sa vie est troublée par un scandale qu'il lui est impossible de surmonter facilement. Dans ce cas, la communauté désigne certains individus ou groupes objectivement ou subjectivement susceptibles d'être responsables, et fait peser le poids de la responsabilité sur leurs épaules. La mort dramatique d'Attila József et sa reconnaissance ressentie comme honteusement tardive ont mis en lumière la grave confusion des valeurs de la société, et ont poussé celle-ci à rechercher un bouc émissaire, incitant les contemporains à se poser les questions énumérées plus haut. La thèse n'a pu traiter que les principaux objectifs de cette recherche de responsables qui fut menée dans les directions les plus diverses : la responsabilité de Mihály Babits et de la fondation du prix Baumgarten, celle d'Antal Horger, les femmes de l'entourage du poète qui l'ont abandonné ou maltraité, l'incrimination de médecins dont les soins ont échoué, enfin la mise au banc des accusés de collaborateurs, de partisans et de communistes clandestins.

Les perspectives de la recherche

La thèse – comme l'indique le sous-titre *Naissance du culte d'Attila József* – n'a pu explorer que les premiers temps de la vénération particulière vouée au poète. Pour pouvoir étudier la première étape de l'histoire de la réception, l'histoire du culte proprement dit au cours de la première décennie qui suivit la tragédie de Szárszó, il faut étendre les travaux à un cercle plus vaste. On doit avoir recours à des ouvrages faisant preuve d'un approfondissement critique, qui répondent en même temps aux normes de la pure piété de culte. Nous pouvons le mieux déterminer les caractéristiques de ce type de textes en les approchant à la lumière des hommages. Comparés aux écrits dont il a été question jusqu'ici, les

hommages et biographies monographiques représentent une autre forme d'interprétation, car par la richesse de leur contenu, par leur diversité, par leur caractère détaillé, ils devaient assurer la perpétuation du culte dans un milieu plus clairsemé, plus hétérogène, que les textes nécrologiques au sens large ou les pièces plus concises qui leur sont apparentés. Il convient également d'envisager le premier événement important de l'institutionnalisation du culte, le transfert et l'inhumation des restes d'Attila József au cimetière de la rue Fiume en 1942. La thèse s'achève en indiquant les tâches qui incombent immédiatement à la recherche sur le culte, en esquissant les perspectives de cette recherche, et en justifiant la délimitation de la première époque de l'histoire de la réception.

Publications sur le sujet de la thèse :

- « Addenda ad Curriculum », *The New Hungarian Quarterly*, 80, 1980, 56-71
- « Juhász Gyula alakja a két világháború közötti korszak József Attila recepciójában » (La figure de Gyula Juhász entre les deux guerres mondiales dans la réception d'Attila József), *Irodalomtörténeti közlemények (ItK)*, 1983/6, 647-651
- « Adalékok a Curriculum vitae-hez » (Données sur le *Curriculum vitae*), György Tverdota, *Ihlet és eszmélet* (Inspiration et pensée), Gondolat, Budapest, 1987, 28-51
- *Kortársak József Attiláról, I-II-III. kötet* (Attila József et ses contemporains, vol. I, II, III) sous la direction de László Bokor, publication, appareil critique et préface de György Tverdota, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1987
- Beney (Zsuzsa), « József Attila-elemzések » (Analyses d'Attila József), *Vigilia*, 1990/6, 98-105
- « A József Attila kultuszról » (Le culte d'Attila József), *Budapesti könyvszemle*, 1990/printemps, 98-105
- « József Attila keserű megdicsőülése » (La triste glorification d'Attila József), *ItK*, 1990/3, 360-368
- « József Attila-recepció 1945-1949 » (La réception d'Attila József de 1945 à 1949), *Magyar gondolkodás 1944 és 1948 között*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1990, 379-391
- « Életrajz és mítoszképződés. A Horger-ügy metamorfózisai » (Biographie et constitution d'un mythe. Les métamorphoses de l'affaire Horger), *Literatura*, 1991/1, 81-101
- « A fájdalom zsenijének alakváltozásai. József Attila befogadástörténete halálától napjainkig » (Les avatars du génie de la souffrance. Histoire de la réception d'Attila József de sa mort à nos jours), *Árgus*, 1991/2, 49-55
- « A nekro-logika (József Attila halotti búcsúztatói) » (La nécro-logique. Éloges funèbres d'Attila József), *Tények és legendák, tárgyak és ereklyék* (Faits et

- légendes, objets et reliques), Petőfi Irodalmi Múzeum könyvei, Budapest 1994, 125-144
- « La littérature comme passion », *Literature and its Cults / La littérature et ses cultes*, Argumentum, Budapest, 1994, 185-194
 - « Kihez talált el ? József Attila költészetének fogadtatásáról » (Qui était concerné ? La réception de la poésie d'Attila József), *Népszabadság*, 11 avril 1995, 23
 - Martin (Marc-Hervé), *Villon, ce Hongrois*, Nemzetközi Hungarológiai Központ, Officina Hungarica V., Budapest, 1995, [direction de la publication, résumé en hongrois de l'ouvrage], 225-238

Traduit par Chantal Philippe et Péter Balogh

Comptes rendus

Georges KASSAI

Gyula Krúdy, *Les beaux jours de la rue de la Main d'or*. Traduction de Charles et Nathalie Zarembo. Éditions In Fine, 1997 ; 192 pages.

Les personnages de Krúdy vivent dans un univers de rêves. D'une part ils passent leur vie à rêvasser, d'autre part, ils sont entrevus dans un flou onirique : l'auteur n'étant attaché ni à leur analyse psychologique, ni aux descriptions précises des lieux et des circonstances, et, par ailleurs, l'intrigue de ses nouvelles étant des plus rudimentaires, nous avons affaire à une littérature d'ambiance où seul importe l'effet d'incantation, l'effet hypnotique que le texte peut exercer sur le lecteur.

Krúdy a publié en 1920 une clé des songes s'inspirant d'un ouvrage hongrois du XVII^e siècle, d'une clé des songes égyptienne et d'une autre, leipzigoise. En 1922, il tenait dans un quotidien une rubrique où il répondait à ceux (et surtout à celles) qui lui demandaient d'interpréter leurs rêves. « En Hongrie, on rêve plus que jamais, car le rêve est la seule consolation des pauvres », écrit-il alors. Ses personnages vivent dans le passé, de leurs souvenirs et de leurs illusions.

Par ailleurs, Krúdy a passé son adolescence dans de petites villes de province en proie à une espèce de léthargie où le temps semblait s'être arrêté. Dans ses premières nouvelles, inspirées, selon ses propres termes, par Tourguéniev, « les jeunes filles pauvres rêvent de fiancés riches qui n'arrivent jamais » ; entrevus dans une sorte de brouillard, les personnages, visionnaires, cherchent à protéger leur vie contre les rigueurs du monde extérieur comme ils protègent leurs rêves fugitifs contre le réveil. Dans une de ses nouvelles, écrite en 1911, Sindbad visite une ville où toutes les horloges sont arrêtées et indiquent une heure qui n'a peut-être jamais existé.

On pense souvent à Proust à propos de Krúdy, Proust que Krúdy n'a probablement pas lu, mais avec qui il partage un certain mode de remémoration, fondé sur les associations d'idées, sur une certaine confusion des temps, du présent et du passé, et aussi sur le caractère subjectif, lyrique de leurs descriptions. Mais alors que Proust a choisi de propos délibéré de se retirer du monde pour mieux se consacrer à la recherche du temps perdu, Krúdy s'efforce périodiquement de s'échapper de son univers de rêves et c'est précisément l'introduction des *Beaux jours de la rue de la Main d'or* qui fait écho à son mécontentement vis-à-vis de ses propres écrits oniriques.

Si Krúdy ne parle jamais de Proust, Maupassant "en sanglots" est évoqué dans l'Introduction au volume. Et, en effet, l'un des récits, Noiraude, montre des affinités étonnantes avec *la Nuit* de Maupassant.

« J'aime la nuit avec passion, dit Maupassant. Je l'aime, comme on aime son pays ou sa maîtresse, d'un amour instinctif, profond, invincible. Je l'aime avec tous mes sens, avec mes yeux qui la voient, avec mon odorat qui la respire, avec mes oreilles qui en écoutent le silence, avec toute ma chair que les ténèbres caressent. Les alouettes chantent dans le soleil, dans l'air bleu, dans l'air chaud, dans l'air léger des matinées claires. Le hibou fuit dans la nuit, tache noire qui passe à travers l'espace noir, et, réjoui, grisé par la noire immensité, il pousse son cri vibrant et sinistre. »

À quoi répond la Noiraude de Krúdy :

« Quand le soleil est au-dessus du clocher, une pouliche rueuse tire la charrette. Mais le soir, dès que la lune se lève, les arbres qui bordent la route commencent à débiter leurs mensonges. Sous les ponts déserts, les suicidés montrent leurs pieds dans le fleuve et la jeune mariée se vautre en riant dans le pré au bord de la route. »

Noiraude est la fille de la nuit, l'épouse idéale dont rêvent les hommes. La nuit est le véritable royaume de Maupassant et de Krúdy, c'est la nuit que leurs personnages commencent à vivre. Mais la nuit est aussi hantée par les fantômes, « dès que la lune se levait derrière l'église, apparaissaient sur le côté de la tour des stries et des ornements singuliers par lesquels les âmes des vieilles femmes montaient au ciel... » (*Esther Eszterfi*), par des chats sauvages « qui surgissent et disparaissent apparemment sans raison dans les creux des arbres, la nuit au clair de lune » (44) et qui se trouvent être les alter ego de l'auteur lui-même, ou d'un de ses personnages dans lesquels il s'incarne. « Et maintenant en cette nuit d'hiver mélancolique où va Hermine dans le bois de ville aux arbres ténébreux et menaçants où la nuit poursuit sa vie mystérieuse qu'il est interdit aux yeux des hommes d'épier... » (*La triste nuit de Madame Deleznai*).

Les sens s'exacerbent dans la nuit : « L'odeur de la chandelle de cire imprégnait la nuit » (*Noiraude*). Toute une ville peut être caractérisée par ses odeurs : « des autels odorants de feuillages et de fleurs étaient érigés dans les rues, la fumée de l'encens et du romarin flottaient dans l'air, les herbes hautes et les rameaux fraîchement coupés apportaient dans la ville les senteurs des champs et des prés » (*La chanson de Madrid*). Il est surtout question d'odeurs fortes et pénétrantes, celle des coings dans le grenier (p. 120), celle de cigares dans certains fiacres ; quand Diane ouvre son armoire pour en sortir des lettres, les tiroirs dégagent un parfum campagnard ; « le parfum de l'automne proche flottait sous le feuillage des arbres » (p. 90), le châle de la fraîche jeune fille « sentait la pomme, à moins que ce ne fût son cou », les rêves du matin ont un parfum, etc.

C'est aussi une symphonie de couleurs où dominant le pastel et le mauve : « l'encre était violette, parsemée de poudre d'or, de celles qu'utilisaient autrefois les prélats pour signer leurs lettres et les dames distinguées pour rédiger leurs journaux intimes. »

En dehors de Tourguéniev et de Maupassant, l'auteur que Krúdy évoque le plus souvent est Sigmund Freud, dont le nom est cité surtout à propos de *L'interprétation des rêves*. Tout en admirant la précision scientifique de cet ouvrage, Krúdy se gardait bien de l'imiter dans sa *Clé des songes*. Mais il existe un autre aspect de la doctrine freudienne à laquelle Krúdy semble être particulièrement sensible, c'est sa théorie des pulsions partielles. Les personnages des *Beaux jours* ne sont pas loin de tomber dans le fétichisme ; en amour, ils adorent les pieds (le plus grand bonheur du narrateur est de « déchausser les petits pieds de sa maîtresse » (p. 34)), le voile, le chapeau de la dame : « les femmes seraient-elles donc des grappes de raisin où tout homme a le droit d'arracher un grain ? » se demande-t-il. Le dandy « garde les pépins d'orange dans la poche de son gilet mauve, les pépins que la bouche de la bien-aimée avait séparées de la pulpe. Sous les broderies de ma chemise, poursuit-il, j'avais suspendu à mon cou une amulette qui avait jadis reposé sur son sein adoré. » (36-37)

D'où sa prédilection pour la métonymie : « la fenêtre s'ouvrit et la main adorée apparut... » (110). Nagybotos (152) garde pendant des années un soulier de femme : « dans la rue Váci et sur la promenade de Buda il examinait les femmes, cherchant celle à qui appartiendrait la chaussure. » (152-153). « Le dandinement enfantin de l'une, le port de tête mélancolique de l'autre, la voix grave comme la musique de la tristesse de la troisième attendrirent Nagybotos au point qu'il leur pardonna leur infidélité. »

Toujours indirect, le discours amoureux est avant tout métonymique : les coquettes s'expriment par le langage des éventails (101). Mais l'amour est le plus souvent illusion, mensonge, papillon multicolore, musique ivre ; les héros et les héroïnes des *Beaux jours* mentent effrontément et savent parfaitement à quoi s'en tenir en ce qui concerne les propos enflammés de leurs partenaires. C'est aussi un langage codé, au service d'une stratégie.

Dans l'une des plus belles nouvelles du recueil, *L'oie sauvage*, un noctambule qui contemple le départ des oies sauvages vers le Sud aperçoit tout à coup une dame en robe blanche sur un balcon, lui adresse des paroles galantes, la dame revient le lendemain à la même heure :

« une plume vient caresser le visage de l'homme : qui l'avait envoyée, la dame ou les oiseaux migrateurs ? Il passa encore quelques nuits sous le balcon de l'inconnue : le rêve en robe blanche apparaissait toujours à minuit, quand le criaillement des oies sauvages s'élevait aux environs du pont Marguerite... Mais une nuit, les cris vifs des oiseaux ne retentirent plus au-dessus du Danube. Ils attendirent longtemps : lui sur le quai, elle sur son balcon... et ils perdirent déjà espoir quand, au loin, presque dans l'au-delà, s'éleva une unique cri d'adieu. La dernière oie quittait le ciel de Budapest... une feuille de papier tomba aux pieds de Pankotai. Les menues lettres disaient : ADIEU... Des mois plus tard, sa passion et sa tristesse apaisées, il apprit que la dame du balcon était une demoiselle poitrinaire qui n'avait pu se rendre en Egypte à cause de la guerre mondiale et qu'elle reposait désormais au cimetière. »

Le vieux vagabond rencontre son grand amour d'autrefois. Ensemble, ils évoquent le passé. « J'ai toujours pensé qu'il y a quelque part une femme qui, comme dans les vieux romans, se souvient encore de moi. Qui songe aux beaux jours, aux instants qui ne reviendront plus, aux baisers, à l'amour, au bonheur poursuivi jusqu'au suicide », dit-il à la dame qui venait de lui dire que beaucoup d'hommes l'avaient aimée... « Nous sommes déjà vieux tous les deux. Il ne faut pas prendre au sérieux ce qui appartient au passé » lui répond la dame d'autrefois. « Dans la cour, la musique se tut, comme la joie ou la tristesse... »

Il y a là comme un écho du *Colloque sentimental* de Paul Verlaine.

Le vieux vagabond est le fils d'une époque révolue. Krúdy lui prête l'intention d'écrire un long roman en vers à la manière d'Onéguine, ou comme Reviczky qui avait commencé à écrire son *Septembre* dont il ne reste hélas ! que des fragments.

La note en bas de page apprend au lecteur que Gyula Reviczky, né en 1855 et mort en 1889, était écrivain, poète et journaliste. Certes, ce sont là des indications utiles et même indispensables pour répondre aux interrogations que peut susciter un nom inconnu. Mais ne faudrait-il pas aussi renseigner le lecteur sur le rôle qu'attribue le narrateur à ce poète dans le contexte, sur la note qu'il représente dans sa partition, sur l'instrument dont il est censé jouer dans cet orchestre ? Autrement dit, à côté de la dénotation du nom, essayer de développer la ou les connotations qu'il véhicule ? Le lecteur étranger se préoccupe moins de l'identité du personnage que des associations que celui-ci peut éveiller chez le lecteur natif ; peu lui importe qu'András Fáy (p. 84) ait été écrivain et homme politique, ce qui l'intéresse, c'est de savoir pourquoi le vieux vagabond du récit tient à rappeler que cet écrivain a été l'auteur préféré de l'élue de son cœur.

Cette remarque nous amène à nous poser la question délicate de la traduction des noms propres. Ceux-ci, chez Krúdy, ne sont pas choisis au hasard et certains d'entre eux ont un symbolisme tout à fait transparent, comme ce Nagybotos, dont les traducteurs rappellent judicieusement qu'il signifie mot à mot : "au grand bâton". Le jeu auquel se livre Krúdy à propos des noms propres qui désignent certains de ses personnages, est quelquefois fort subtile. Ainsi, Emléki (les traducteurs signalent que ce nom signifie littéralement : "du souvenir"), est vaguement amoureux d'une actrice qui s'appelle Melléki. Outre le fait que ce nom contient un radical qui signifie littéralement : "accessoire", (Emléki est donc accessoirement amoureux, amoureux en passant), il est aussi l'anagramme du nom d'Emléki, ce qui suggère que le personnage aime avant tout lui-même (comme dans *Le roi se meurt* d'Ionesco où le roi ne cesse de répéter : « Je m'aime ! Je m'aime ! »), et, par extension, souligne la part de narcissisme que comporte inévitablement l'amour, fût-il le plus désintéressé.

Amour et mort, Eros et Thanatos sont étroitement liés chez Krúdy : « Je rôdais sous la fenêtre de la femme de l'orfèvre, dit un de ses personnages à propos de la femme qu'il aime, et, sans aucune raison, je voulais mourir. » « Je viendrai chez vous quand vous serez morte, dit un autre personnage à sa maîtresse. Nous passerons ensemble la première nuit. » L'amour est mélancolique, il est souvent associé à la fuite du temps et, donc, à la mort. « Un jour d'automne je marchais sous les tilleuls... la brise de l'après-midi jouait avec les feuilles mortes, comme un

tourbillon de pensée avec la jeunesse enfuie : quelque chose tomba avec un bruit sec sur mon chapeau. Je regardai. C'était une goutte de sang... Le sang perlait du cœur de Rosalie : celui qu'elle attendait n'était pas venu ». Rosalie va mourir... « Rosalie aimait octobre, parce que c'était le mois de sa naissance et qu'elle prévoyait depuis longtemps que ce serait celui de sa mort. Depuis des dizaines d'années, à pareille époque, elle attendait que l'amour finît... » (166). Tous ces amours sont mélancoliques et évoquent irrémédiablement le dépérissement et la mort. Septembre et octobre sont les mois préférés des divers personnages et la poésie de ces récits est due en grande partie à ce spleen automnal.

Certes, la mort est hideuse, et l'idée que son évocation puisse nous enchanter nous rappelle les vers bien connus de Boileau : « Il n'est pas de serpent, ni de monstre odieux / Qui, par l'art embelli, ne puisse plaire aux yeux. » Telle qu'elle est représentée par Krúdy, la mort nous paraît presque plaisante et notre plaisir semble donner raison à Freud qui, dans la deuxième partie de sa vie, déjà atteint du mal qui devait l'emporter, a postulé, parallèlement à l'instinct de vie, un instinct de mort chez l'homme. Certes, pour justifier son hypothèse, Freud s'appuie avant tout sur les instincts sadiques, agressifs et destructeurs de l'homme. Il n'en reste pas moins que nous sommes sensibles à la douce mélancolie des personnages de Krúdy, à leur souriante indulgence et à la conscience qu'ils ont de la vanité de toutes choses au regard de la mort. À cet égard, Krúdy rejoint son grand contemporain Dezső Kosztolányi, dont l'art suggère une certaine réconciliation avec la mort.

Georges KASSAI

Anne-Marie Loffler-Laurian, La traduction automatique. Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 1996. 157 pages.

La « machine à traduire » est-elle l'Arlésienne de la linguistique dont on parle sans savoir si elle existe réellement ? Le livre d'Anne-Marie Laurian fait le point de la question : oui, la traduction automatique existe, la « machine à traduire » est utilisée par de nombreuses organisations, mais elle reste imparfaite et nécessite inévitablement l'étai de ce qu'on appelle pudiquement la « post-édition », c'est-à-dire l'intervention d'un ou de plusieurs correcteurs « humains » chargés de redresser ses erreurs et de combler ses lacunes. Cela dit, elle rend néanmoins des services incontestables, notamment grâce à sa rapidité et à sa capacité productive. C'est ce que montre la première partie de l'ouvrage consacré aux systèmes de traduction automatique, et, plus particulièrement, à SYSTRAN, dont l'auteur retrace l'histoire et esquisse l'évaluation. Mais ce sont les deux autres parties, consacrées respectivement aux « questions linguistiques » et à « l'épistémologie de la traduction automatique » qui retiendront surtout l'attention du linguiste. L'auteur pense, en effet, que les nécessités de la traduction automatique sont susceptibles d'inaugurer une « nouvelle stylistique » (86), tenant compte de la notion d'adaptation du style à la fonction du texte, car le « style » des documents qui sortent de la machine n'a rien à voir avec celui des textes littéraires, par exemple ; il est déterminé par l'usage (information, consultation rapide) qui en est fait. Deux post-éditions, une « rapide » et une « conventionnelle » sont pratiquées, la première se contentant de corriger les erreurs grossières et de rendre le texte (à peu près) lisible, la seconde, destinée à une plus large diffusion, étant soucieuse d'une certaine « élégance » de l'expression. C'est ici, évidemment, que se pose le problème essentiel de la norme, de l'usage, et, d'une façon générale, de l'acceptabilité linguistique. L'auteur montre avec pertinence que les interventions des post-éditeurs « conventionnels » ne sont pas toujours justifiées, que ceux-ci ont souvent tendance à ériger leur idiolecte en norme absolue, et, ajoutons-le, qu'ils corrigent quelquefois uniquement pour corriger, pour justifier leur existence, et parce qu'on les paie pour cela. La primauté de la communication informative sur tout autre point

de vue, et notamment sur le point de vue esthétique, est en parfait accord avec le regard fonctionnaliste sur la langue, tel qu'il est développé, notamment, dans le *Français sans fard* d'André Martinet. Quant aux erreurs manifestes de la machine, la réflexion sur la nature du langage en profite certainement : les efforts en vue de leur élimination attirent l'attention sur des aspects jusque-là insuffisamment décrits dans les grammaires, comme le comportement des chiffres et des nombres dans les textes, la nature de l'homographie grammaticale ou l'impact de la ponctuation sur la signification. On peut penser que le problème linguistique que pose la « post-édition » s'énonce à peu près en ces termes : à supposer (ce qui est loin d'être le cas) que la machine maîtrise parfaitement la grammaire et le vocabulaire des langues avec lesquelles elle travaille, que lui faut-il de plus pour produire des textes acceptables ? Autrement dit : est-il possible de structurer (c'est-à-dire d'automatiser) le vaste domaine qui s'étend au-delà du vocabulaire et de la grammaire ? Les recherches portent surtout sur ce que Pottier appelle les « lexies » et les fonctionnalistes la « syntagmatique », mais il existe dans chaque langue des tendances (comme ce que l'auteur appelle, 113, la « grandiloquence » du français, sa préférence pour l'emploi de substantifs ayant une grande extension sémantique, et que certains auteurs de stylistique comparée ont désignée comme étant son goût pour l'expression abstraite) dont la post-édition, et quelquefois, même la traduction automatique doit tenir compte. La traduction automatique a également partie liée avec la linguistique du texte : la traduction doit être attentive au contexte « étroit » (environnement du mot dans la phrase) et au contexte « large » (nature du texte), une typologie des textes basée sur des critères formels rendrait les plus grands services à la traduction automatique. Inversement, en soulevant des problèmes liés au macro et au micro-contexte, la traduction automatique peut contribuer aux progrès de la linguistique du texte. Bref, même si elle n'aboutit pas à la construction d'une machine entièrement fiable, la recherche sur la traduction automatique est de nature à avancer la recherche linguistique tout court et le livre d'Anne-Marie Laurian fournit à cet égard de précieuses indications.

Georges KASSAI

Lajos Nyéki, Des Sabbataires à Barbe-Bleue. Divers aspects de la littérature hongroise.
Langues et Monde/L'Asiathèque, 1997. 226 pages.

Après son excellente *Grammaire pratique du hongrois d'aujourd'hui* (Ophrys, 1988), Lajos Nyéki nous livre quinze études consacrées à la littérature hongroise. Il s'agit, la plupart du temps, d'écrits de circonstance : interventions à divers colloques, préfaces, représentation théâtrale.

Avec une modestie que l'on est en droit de trouver excessive, Lajos Nyéki se considère comme un vulgarisateur en matière de littérature, le titre de chercheur ne lui revenant, à l'en croire, que dans les domaines limites, tels que prosodie, versification, poétique, stylistique (7). Or, les publications proprement linguistiques de l'auteur n'ont pas été retenues.

Le volume s'ouvre sur une étude qui, bien que traitant d'un passé assez lointain, ne concerne pas moins l'actualité. Il s'agit de la représentation du peuple juif dans la littérature hongroise des XVI^e et XVII^e siècles. Les textes examinés (chroniques, chants épiques, poésie lyrique) développent sans exception « une mise en parallèle entre le sort du peuple juif et celui du peuple hongrois » (14). « Les multiples exodes infligés au peuple élu trouvaient une résonance particulière dans l'esprit des gens qui, ballottés sans cesse, ne se sentaient nulle part chez eux » (13). Il en va ainsi tout particulièrement dans la littérature « sabbataire » : les membres de cette secte chrétienne, particulièrement florissante en Transylvanie, à partir, notamment, de 1580, adoptent le calendrier hébraïque et fêtent le sabbat. Notons que le parallélisme judéo-hongrois apparaît également, mais dans un autre contexte historique, chez le grand historien et sociologue

contemporain István Bibó. (« La question juive en Hongrie après 1944 », *Misère des petits États d'Europe de l'Est*, L'Harmattan, 1986, 244-245.) Cette « identification avec le peuple élu » inspire à Nyéki des phrases de ce genre : « Malgré toutes les atrocités que les Juifs ont dû subir dans le bassin danubien... il faut reconnaître que les meilleurs des Hongrois étaient réfractaires à toute tentation raciste. » (11)

Après ce départ (véritable profession de foi), le livre prend son rythme de croisière : Nyéki évoque la figure d'Olahus, un humaniste du XVI^e siècle, qui, né dans le royaume de Hongrie, écrivait en latin. « Était-il Roumain ? Était-il Hongrois ? Tout laisse à penser qu'il aurait trouvé cette question étrange. » (32) Son cas constitue une excellente transition à l'étude suivante : « Conscience nationale et conscience européenne dans la littérature hongroise du XIX^e siècle » où Nyéki met l'accent sur l'« engagement européen » (dirait-on aujourd'hui) de certains grands auteurs hongrois de cette période. (Comment ne pas évoquer, à ce propos, l'anthologie des poètes hongrois sur l'Europe d'Erzsébet S. Zagon, qui doit voir le jour en 1998, deux ans après la disparition de son auteur.)

L'un de ces auteurs « européens » est Imre Madách, dont la *Tragédie de l'Homme* fait l'objet de trois études dans ce volume ; la dernière, consacrée à l'influence de Victor Considerant sur Madách, notamment en ce qui concerne la scène du phalanstère et, peut-être, la scène égyptienne, est une vraie contribution aux recherches sur la littérature hongroise. Chemin faisant, Nyéki règle le compte des critiques injustifiées que le philosophe marxiste György Lukács a adressées à l'auteur de ce chef-d'œuvre. Une intervention sur « Nationalisme et internationalisme. Problématique générale appliquée à la littérature hongroise » clôt cette partie du volume ; Nyéki y rappelle brièvement l'orientation « occidentaliste » du poète Endre Ady, la conscience à la fois danubienne et européenne d'Attila József, l'œuvre du politicien-sociologue Oszkár Jászi. Les considérations idéologiques dominent dans ces études de Nyéki, mais, comme il le rappelle à juste titre dans son introduction, « c'est notre époque qui veut que des thèmes comme judaïsme, conscience nationale, conscience européenne, nationalisme, internationalisme, lutte contre les tendances totalitaires, etc. prennent une importance capitale, empêchant l'observateur de se réfugier dans une tour d'ivoire » (8).

Les écrits consacrés à Kosztolányi, à Karinthy, à Örkény, à Füst, à Kassák ou à Tibor Déry montrent chacun un aspect particulier de ces auteurs du XX^e siècle. L'étude sur Kosztolányi évoque entre autres la réponse de celui-ci aux attaques grossières d'Antoine Meillet contre la langue hongroise, celle sur Karinthy et sur Örkény le rôle de l'absurde dans l'humour. Mais c'est surtout dans deux études de type philologique que Nyéki fait preuve de ses brillantes capacités d'analyste. « Plus beau que l'original. Quelques réflexions à propos de la traduction du "Voyage" de Baudelaire par Árpád Tóth » (137-150) s'interroge sur les raisons « qui peuvent pousser un lecteur hongrois à prétendre qu'une traduction est plus belle que l'original » (138). (Prétention absurde, car le lecteur hongrois en question est incapable d'apprécier à sa juste valeur la "beauté" de l'original étranger.) Pour répondre à cette question, Nyéki retient deux critères : la fidélité dans le respect de la forme de versification et la fidélité sémantique. Il aurait pu ajouter l'exacte perception des connotations du texte original, connotations dont la recreation, dans la traduction, représente, la plupart du temps, une difficulté insurmontable. Les conclusions de Nyéki montrent que les entorses à la fidélité littérale, les « petites infidélités de détail qui réalisent les indispensables compromis entre les deux langues » s'expliquent par les tendances générales de la langue hongroise : structures nominales françaises traduites par des verbes conjugués, condensations sémantiques, appositions rendues par des propositions subordonnées, etc. Impossible de savoir si la traduction du *Voyage* de Baudelaire est plus belle que l'original ; « ce qui est certain, c'est que Tóth n'a pas seulement traduit Baudelaire, il l'a véritablement acclimaté. » (150)

Dans « Le château de Barbe-Bleue de Balázs–Bartók et la psychanalyse », Nyéki tente une interprétation psychanalytique du rythme et de la mélodie de cet opéra de Bartók et une étude de l'expression des sentiments par la prosodie du texte et par la musique. Pour cette dernière analyse, il s'appuie avant tout sur les travaux d'Ivan Fónagy. Quant à la psychanalyse, elle est convoquée pour éclairer divers problèmes relatifs aux deux auteurs, des « sujets à risques » selon Nyéki ; « ils voulaient se libérer... de leurs obsessions par la création, ce qui laisse supposer qu'une œuvre d'art est en quelque sorte une tentative d'autoanalyse. » (206) Quant à la « psychanalyse » de l'opéra lui-même, Nyéki s'ingénie à retrouver dans sa construction (protase-acmé-apodose) les diverses pulsions élémentaires (agression, pulsion ludique) et note que le fait que « les anciennes épouses (de Barbe-Bleue) restent vivantes... suggère que les souvenirs continuent à animer notre présent, conception en parfaite conformité avec le travail psychanalytique dont le trait principal est la confrontation avec le passé, la recherche des racines. » (205)

Dans son Introduction, Nyéki semble éprouver le besoin de se justifier : obligé, en tant qu'« enseignant-chercheur », d'œuvrer dans trois disciplines : la langue, la littérature et la musique hongroises, pour se conformer au profil de l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales, il voit la cohérence de son travail dans son intérêt pour les questions « limites » qui concernent à la fois ces trois domaines. Pour ma part, j'entrevois une autre motivation, bien plus puissante, de l'auteur : son désir de partager avec son auditoire et ses lecteurs la joie que lui a procuré la lecture de certains chefs-d'œuvre de la littérature hongroise. Certes, on n'emporte pas la patrie à la semelle de ses souliers. Ce qu'on « emporte », par contre, ce sont quelques textes inoubliables que l'on continue à murmurer dans son exil, le souvenir de ses enthousiasmes d'adolescent. Voilà pourquoi Lajos Nyéki est un guide idéal pour tous ceux qui désirent s'initier à la littérature hongroise et qui ne manqueront pas de partager la sensibilité de ce professeur, de ce lecteur exceptionnel.

Bibliographie 1996-1997

Katalin CSÖSZ-JUTTEAU
Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises

BIBLIOGRAPHIE 1996-1997

Dans l'établissement de cette bibliographie notre source principale fut la banque de données ELECTRE.

Histoire-Géographie

BRUNET, Roger et REY, Violette, *Europes orientales, Russie, Asie centrale*, éd. Belin-Reclus, 1996, Coll. Géographie universelle, 480 p.

Les auteurs de cet ouvrage, travaillant en commun depuis plusieurs années, utilisent les moyens de connaissance et les techniques actuelles au service d'une réflexion sur l'organisation, la différenciation et les relations des territoires.

DEMEULEARE, Bénédicte, *Saint Étienne de Hongrie*, éd. Rocher, Coll. Régine Pernoud présente, 1997.

À partir de documents médiévaux appartenant au patrimoine magyar l'auteur présente la vie de saint Étienne (970-1038), fondateur de l'État hongrois et premier roi catholique du pays.

FEJTŐ, François, *La tragédie hongroise*, préf. de Jean-Paul Sartre, nouv. éd., Horay, Paris, 1996, 320 p.

Paru en 1956, ce texte analyse l'insurrection hongroise de 1956 du point de vue social, économique et psychologique. Il contient une petite mise à jour à l'occasion du 40^e anniversaire.

FEJTŐ, François, *Hongrois et Juifs : histoire millénaire d'un couple singulier, 1000-1997 : contribution à l'étude de l'intégration et du rejet*, Balland, 1997.

François Fejtő présente dans ce livre l'histoire des Hongrois juifs ou Juifs hongrois, avec son alternance d'assimilation et de rejet, qu'il considère comme un type anthropologique particulier.

FEJTŐ, François, *Dieu et son Juif : essai hérétique*, Horay, 1997, 160 p.

Dans cette méditation inspirée par la lecture des Prophètes et nourrie de sa propre expérience, l'auteur qui s'affirme croyant non pratiquant, présente l'histoire juive comme celle d'une alliance aussi perpétuelle que conflictuelle avec Dieu.

Histoire et pouvoir en Europe médiane, sous la direction d'Antoine Marès, L'Harmattan, 1996, 319 p.

« Comment se sont développées les études historiques sous les régimes finissants des années 1980 ? Quels rapports étaient alors tissés avec le pouvoir ? Quels étaient les espaces de liberté laissés aux historiens ? »

MOLNÁR, Miklós, *Histoire de la Hongrie*, Hatier, Paris, 1996, 469 p., coll. Nations d'Europe.

L'aspect historique et culturel du pays, la particularité de la langue magyare.

SZÁVAI, János, *La Hongrie*, PUF, Paris, 1996, 128 p. (Que sais-je?).

Dix siècles d'histoire mouvementée de la Hongrie depuis la christianisation jusqu'au retour à la démocratie.

TURBET-DELOF, Guy, *La révolution hongroise de 1956 : journal d'un témoin*, préf. par François Fejtő, fotogr. par Eric Lessing, éd. Ibolya Virág, Paris, 1996, 207 p. ill.
Rédigé sur le vif.

Vienne-Budapest, 1867-1918 : deux âges d'or, deux visions, un Empire, sous la dir. de Hornig, Dieter et Kiss, Endre ; éd. Autrement, Paris, 1996, 264 p.

1867 : l'Empire des Habsbourg devient bicéphale à la suite du compromis austro-hongrois.

VONECHE CARDIA, Isabelle, *L'octobre hongrois, entre Croix-Rouge et drapeau rouge : l'action du Comité international de la Croix-Rouge en 1956*, Bruylant, Bruxelles, 1996, 183 p.

Analyse, à partir des archives du CICR, l'action de l'institution humanitaire en Hongrie lors des événements de 1956, action qui a connu des prolongements jusque dans les années soixante, mettant en lumière un double aspect peu connu des relations entre Est et Ouest pendant la guerre froide.

1956 Le commencement de la fin, Actes du colloque « Budapest 1956-1996 », Palais du Luxembourg, Paris, 28 et 29 octobre 1996, Association pour la Communauté Culturelle Européenne, Paris, 1997, 197 p.

Politique

NAGY, Laurent, *La transition hongroise (1990-1996) : de la république des professeurs à la république des socialistes thatchériens*, éd. Georg, Genève, 1996, 200 p.

L'écroulement du "socialisme réel" a pris au dépourvu non seulement les observateurs étrangers, mais aussi ses acteurs locaux. Une fois leur liberté retrouvée, les Hongrois se trouvent confrontés à un double défi : d'abord comment corriger les "absurdités" du socialisme d'État, ensuite comment entreprendre la construction d'un État moderne intégrable dans l'Europe.

LHOMEL, Edith et SCHREIBER, Thomas, *L'Europe centrale et orientale*, La Documentation française, 1996, 290 p. (Coll. Les Études de la DF, série International).

Droit

La transformation de la prokuratura en instance compatible avec les principes démocratiques de justice : actes du colloque, Budapest, 27-29 septembre 1996, Conseil de l'Europe, Strasbourg, 1996, 176 p.

Sujet : justice, administration.

Économie

SERVIGNY, Jacques de, *Investir en Hongrie*, éd. Joly, Paris, 1996, 224 p.

Les conditions et le cadre législatif des investissements étrangers en Hongrie.

Europe centrale et orientale : une croissance économique à plusieurs vitesses en 1995-1996, Le courrier des pays de l'Est, N° 409, La Documentation française, 1996.

L'ouverture commerciale des pays d'Europe centrale et orientale, Le courrier des pays de l'Est, N° 409, La Documentation française, 1996.

Les programmes d'aide aux pays d'Europe centrale et orientale et de l'ex-Union soviétique, OCDE, février 1996, 56 p.

La transition au niveau local : Hongrie, Pologne, République slovaque et République tchèque, OCDE, novembre 1996, 192 p.

Littérature

Auteurs hongrois d'aujourd'hui : anthologie, sous la dir. de Thomas Szende, In fine, Paris, 1996, 420 p. (Domaine hongrois).

Trente prosateurs hongrois, de style et d'inspiration différents sont rassemblés. La plupart d'entre eux sont publiés pour la première fois en français.

CSÁTH, Géza, *En se comblant mutuellement de bonheur*, traduit par Éva Brabant-Gerő, Ombre, 1996, 224 p. (Petite bibliothèque Ombre 75).

Qu'elles soient du genre poétique, réaliste, cruel ou clinique, ces nouvelles plongent le lecteur dans un univers impitoyable où tout semble tourner autour de la naissance et de la mort, où les sentiments protecteurs comme la tendresse et le remords paraissent faire entièrement défaut.

FORRAI, Eszter, *Magánygyűjtemény (Collection privée)*, adaptation de Sylvie Reymond-Lépine, L'Harmattan, 1997, 94 p., Coll. Poètes des cinq continents.

Eszter Forrai nous entraîne dans son musée personnel, à travers les artistes qui l'ont inspirée, de Rodin à Giacometti, de Rembrandt à Matisse, de Dufy à Dalí.

JÓZSEF, Attila, *Le miroir de l'autre*, traduit par Gábor Kardos, la Différence, 1997, 192 p. Coll. Orphée, éd. bilingue.

Frère par l'esprit et par l'inspiration de Villon et de Bartók, Attila József entendait faire œuvre de vie jusqu'à son choix de trouver la mort. Mais comment assumer "à cœur pur" la "belle humanité" du siècle ? Comment trouver refuge au sein de la langue, seul lieu de repos possible pour le poète ? Énigmatique lucidité de la folie qui tente de partager l'impossible.

KARINTHY, Ferenc, *Epépe*, traduit par Judith et Pierre Karinthy, préfacé par Claude Hagège, Austral/In fine, Paris, 1996, 258 p.

Invité à un congrès, un linguiste se rend à Helsinki pour y donner une conférence. Dans l'avion, il sombre dans un profond sommeil. Au débarquement, il suit le mouvement de la foule mais ne reconnaît pas Helsinki. La langue est incompréhensible, l'écriture indéchiffrable. Désespéré, le linguiste, toujours seul, erre dans la ville...

KARINTHY, Ferenc, *L'âge d'or*, traduit par Judith et Pierre Karinthy, Mille et une nuits, 1997, Coll. La petite collection, 96 p..

L'auteur met en scène la vie d'un jeune Juif hongrois qui se cache dans Budapest occupé par les Allemands et assiégé par les Soviétiques.

KARINTHY, Frigyes, *Je dénonce l'humanité*, traduit par Judith et Pierre Karinthy, Viviane Hamy, Paris, 1996, 192 p.

Ce recueil de nouvelles écrites entre 1912 et 1938 constitue un florilège d'humour, d'intelligence et de virtuosité.

KARINTHY, Frigyes, *Le cirque*, traduit par Peter Diener, Ombre, 1997, 96 p., Coll. Petite bibliothèque Ombre.

Quel meilleur personnage qu'un clown triste pour faire entrer la satire de la société et des problèmes métaphysiques au sein d'une nouvelle dont le message pourrait être "ne nous prenons pas au sérieux" ?

KOSZTOLÁNYI, Dezső, *Les aventures de Kornél Esti*, traduit sous la dir. de Jean-Luc Moreau, éd. Ibolya Virág, Paris, 1996, 180 p. (Coll. Parallèles).

Pour pouvoir faire un dernier bilan de sa vie et régler ses comptes avec les milieux littéraires et politiques hongrois, Kosztolányi s'invente un alter ego, Kornél Esti, auquel il consacra plusieurs nouvelles.

KOSZTOLÁNYI, Dezső, *L'étranger et la mort*, traduit par Georges Kassai et Gilles Bellamy, In fine, Paris, 1996, 178 p. (Domaine hongrois).

Ce recueil, qui réunit des textes écrits entre 1905 et 1935, témoigne des constantes de l'écriture de l'auteur, à travers son humanisme et son humour.

KRÚDY, Gyula, *N.N.*, traduit par Ibolya Virág, éd. Ibolya Virág, 1996, 211 p. (Coll. Parallèles).

Ce roman de la nostalgie et de la jeunesse est une autobiographie.

KRÚDY, Gyula, *Les beaux jours de la rue de la Main-d'Or*, traduit par Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba, In fine, 1997, 191 p.

Imprégnés de lyrisme, ces textes parlent des impasses de l'existence à travers des désirs vains et fuyants, des conquêtes ratées et impossibles. Seuls restent les gestes délicats et les compliments galants.

MÁNDY, Iván, *La clé*, traduit par Patricia Moncorgé, In fine, 1997, 190 p.

Dans le Budapest de l'entre-deux-guerres, le regard d'un enfant partageant la vie de bohème de son père, journaliste sans journal, anticonformiste et rêveur.

MÓRICZ, Zsigmond, *Derrière le dos de Dieu*, traduit par Ladislav Gara et Marcel Largeaud, éd. Ibolya Virág, Paris, 1996, 189 p.

Une critique féroce de la vie provinciale du début du siècle qui relate l'histoire tragico-comique d'une Madame Bovary hongroise, jeune épouse de l'instituteur d'une petite ville de la Haute-Hongrie.

NÁDAS, Péter, *Ménage*, éd. Théâtrales, Paris, 1996, 64 p.

Voici le deuxième volet de la trilogie de Péter Nádas, consacrée à la mémoire. Entre fantasme, souvenir et réalité, le dramaturge hongrois tisse ici la trame intime d'un onirisme réel.

NYÉKI, Lajos, *Des Sabbataires à Barbe-Bleue*, divers aspects de la littérature hongroise, éd. Langues et Mondes/l'Asiathèque, Paris, 1997, 226 p.

Comment définir la conscience hongroise ? Telle est l'interrogation qui court tout au long des études de l'auteur rassemblées ici.

Ombre portée : le surréalisme en Hongrie, sous la dir. de Georges Baal, en collaboration de Marc Martin, *Mélusine* n° 15, L'Âge d'Homme, Paris, 1996, 362 p.

Des analyses et des essais sur le surréalisme hongrois dans la littérature, les arts plastiques et les arts de la scène, mais aussi un dossier de textes rares, débats, poésie, récits, signés par Déry, Illyés et d'autres.

ÖRKÉNY, István, TARDOS, Tibor, *Minimítozok, Minimythes, Textes choisis*, éd. Palatinus, Budapest, 1997, 270 p.

« Ces contes courts sont plus que leur auteur ne semble le suggérer. On croit les avoir avalés d'une gorgée : ils restent parfois en travers de la gorge ou du cœur. » (Tibor Tardos)

SCHWAJDA, György, *Le miracle*, éd. Théâtrales, Paris, 1996, 64 p.

L'ouvrier typographe Vencel est devenu aveugle. Bien que reconnu comme professionnelle par la Commission médicale, cette maladie ne pourra pas donner lieu à une pension d'invalidité. Pour sauvegarder son emploi, Vencel est donc déclaré apte à exercer son métier ! Fou de joie, il pourra vivre comme tout le monde et même conduire sa voiture.

SZENTKUTHY, Miklós, *En lisant Augustin*, traduit par Eva Toulouze, José Corti, Paris, 1996, 173 p. (En lisant, en écrivant).

L'écrivain hongrois, malgré la vieillesse, la maladie, a choisi saint Augustin comme point de départ de sa méditation. Ainsi de la confrontation de deux confessions naîtra pour les lecteurs une vision plus juste de l'histoire de l'humanité, du christianisme au communisme.

SZENTKUTHY, Miklós, *Chronique burgonde*, traduit par Georges Kassai et Zéno Bianu, Seuil, Paris, 1996, 262 p.

L'écrivain découvre par hasard le 8^e tome de l'Histoire de France de Michelet. Alerté par quelques passages relatifs à l'excommunication de Liège au XV^e siècle, il s'y attarde, annotant, parcourant, revisitant.

TAR, Sándor, *Tout est loin*, traduit par Patricia Moncorgé, Actes Sud, 1996, 104 p.

Quatre hommes de vingt à trente ans se trouvent réunis par la force des choses : un même travail comme ouvrier du bâtiment ; une chambre partagée dans une maison, près d'une voie ferrée, quelque part en Hongrie.

Musique

WILLIAMS, Patrick, *Les tziganes de Hongrie et leurs musiques*, préf. par Katalin Kovalcsik, Actes Sud, Arles, 1996, 176 p. (Musique du monde).

L'auteur présente les musiques que jouent les différents Tziganes de Hongrie.

Arts graphiques

Jean Fautrier : exposition, Musée national Fernand Léger, Biot, 1^{er} juin – 15 septembre 1996 ; Múcsarnok, Budapest, 15 octobre – 10 novembre 1996, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 208, ill. En noir et en coul.

Exposition présentée dans le cadre du 40^e anniversaire de l'insurrection hongroise. Après l'insurrection de 1956, Fautrier peint la série des partisans, pour exprimer l'émotion, il choisit la matière brute.

Psychanalyse

BARANDE, Ilse, *Sándor Ferenczi*, Payot, Paris, 1996, 224 p. (Petite bibliothèque Payot 270).

Une introduction claire et complète à l'œuvre de celui qui fut le fondateur de la Société hongroise de psychanalyse.

Guides touristiques

Le grand guide de Budapest, traduit de l'anglais et adapté par Hugues Festis et Pierre de Laubier, Gallimard-Jeunesse, 1997, Coll. Bibliothèque du voyageur.

Histoire et société, itinéraires, informations pratiques, avec une iconographie de qualité.

À Budapest et en Hongrie, Hachette Tourisme, 1997, 192 p., ill. en couleur, Coll. Guides Visa.

Des cartes, des plans, des encadrés, des informations culturelles pour bien réussir son voyage, avec un choix d'itinéraires soigneusement étudiés.

KORNISS, Péter et LÁZÁR, István, *La Hongrie*, Officina Nova – Magyar Könyvklub, Budapest, 1996, 103 p.

La Hongrie ; on l'appelle aussi "pays de bac" qui tantôt ne fait que dériver, tantôt rame désespérément entre l'Est et l'Ouest.

La Hongrie, Monuments historiques (Revue bimestrielle), N° 201, mars-avril 1996, 121 p.

Numéro spécial consacré au patrimoine magyar.

Vie professionnelle

Kompass Hongrie, Kompass France, Courbevoie, 1996, 2 vol.

30 000 entreprises référencées : répertoires

Résumés

KÖMLŐDI Ferenc
Balázs Béla és öröksége

A magyar közönség előtt szinte ismeretlenek Balázs Béla filmművészeti írásai. Ebben a róla szóló cikkben megismerjük életének néhány fontosabb eseményét, találkozásait a filmművészettel és az ezzel kapcsolatos műveit. Filmesztétikai írásai közül kiemelkedik a *Látható ember* című írás. Balázs Béla mindig is azt hirdette, hogy a film önálló művészeti ág. Az 1970-es években elméleteit újra felfedezik a fiatal filmművészek.

SZILÁGYI Gábor
A szerkezetek átalakítása, a gondolkodás átalakítása

A filmgyártás újraindítása a háború utáni Magyarországon is elég nehéz. A film jövője a politikai és gazdasági változások miatt nagyon kilátástalannak ígérkezik. 1948-ban a filmgyártás is állami monopóliummá válik. A szocialista, a sztálinista ideológia a filmekben keresztül is tükröződik. Az "új film" a nézőközönség mentalitását is átalakítja. A Révai József által irányított szocialista-realista művészet Balázs Béla gondolatait is kirekeszti a filmekből.

Michel MARIE
Jancsó Miklós esztétikája a formák történetében : a plán szekvencia

E tanulmány szerzője a 60-as években francia filmklubokban találkozott először Jancsó filmjeivel. Jancsó nagy filmes korszaka 1965 és 1972 között érte el a csúcstól olyan filmekkel, mint a *Szegénylegények*; *Csillagosok, katonák*; *Csend és kiáltás*; *Fényes szelek*; *Sirokkó*. Miben rejlik Jancsó eredetisége? A kameramozgásban, a hosszú beállításokhoz kötődő mozgásokban, a forma és a tartalom egységében, színészek, lovak egyedi mozgásában. Jancsó képsorai utánozhatatlanok.

VAJDOVICH Györgyi
Ambivalens kapcsolat a hagyománnyal a 60-as évek magyar filmjeiben

A hatvanas évek nyitást jelentenek a magyar filmművészetben. A filmesek új szemmel nézik az életet, visszafordulnak a népi, a paraszti hagyományok felé, a népzene, a népköltészet, a népi élet és a paraszti sorsok felhasználásával. Ebben az "új hullám"-ban a Balázs Béla Stúdió művészei járnak elől. Köztük Sára Sándor, Kósa Ferenc, akinek *Tízezer nap* című alkotását mutatja be a cikk szerzője.

KOVÁCS András Bálint
A posztkommunista "Série Noire"

A modernista filmes újhullám Lengyelországgal és Csehszlovákiával ellentétben sokáig elkerülte Magyarországot. De a kommunista rendszer összeomlása után a magyar filmekben is megjelent a stílusváltás, és hűen tükröződnek a társadalomban végbement változások is. A tanulmány technikai és stilisztikai szempontok alapján elemzi néhány híres kelet-európai rendező, Kieslowski, Szokurov, Tarr Béla filmjeit. A szerző ezeket az új filmeket a "film noir" névvel illeti.

BIKÁCSY Gergely

Fekete humor, éji humor Grunwalsky Ferenc trilógiájában

Grunwalsky három filmét elemzi itt a kritikus, a *Goldberg variációk*, *Kicsi, de nagyon erős* és az *Egy teljes nap* címűt, mely utóbbi egy három szereplős dráma. A film nagy plánjai lehetővé teszik, hogy a néző behatoljon a térbe, a tárgyakba s a szereplők énjébe. Grunwalsky filmjeiben a humor együtt szerepel a halállal, a főhősök tragikomikus sorsával. A groteszk végig jelen van a képsorokon.

Marie-Thérèse JOURNOT

Magyarország az 1995-ös Nemzetközi Filmfesztiválon

Az abszurd esztétikája

Ez a tanulmány azt elemzi, hogy Magyarország milyen képet mutat magáról a francia közönség előtt játszott filmjein keresztül. A három film közül az egyik a Gothár Péter által rendezett *A részleg*, mely Cannes-ban került bemutatásra. E filmek főszereplői (Gizella Weiss, Éva és Woyzeck) kettős abszurditás áldozatai: a létezés és a hatalomé. Három film, három történet, három rendező; a tér és az idő meghatározatlan, a diszkontinuitás jellemző mindegyikre.

Jean-Paul DEKISS

A magyar mozi egy francia producer szemével Magyarországon, 1996-ban

1990 és 1995 között a magyar filmek gyártása felére csökkent. A mai magyar filmművészek munkájának pozitívuma, a válság ellenére is, hogy filmjeikben az identitástudathoz, a történelmi hitelességhez ugyanúgy ragaszkodnak, mint régen. Az új filmes generáció már jól megtanult együttműködni nyugati kollégáikkal, a külföldi filmes szervezetekkel, s a filmek producereivel.

Blandine JUDAS-STÉVENARD

A regényíró Kosztolányi: a hatástalan beszéd

Kosztolányi az itt tanulmányozott négy prózai művét, *Nero, a véres költő*, *Pacsirta*, *Aranysárkány* és *Édes Anna*, 1922 és 1926 között írta. Mind a négy regényhős személyisége, élete tragikum. E lételelemzésekben a freudi lélekelemzés elkerülhetetlen eszköz. De e regények szereplői számára a beszéd lehetetlenné válik, hatástalan, nem tudja feloldani szorongásaikat.

Cédric de GUIDO

Kommunikáció a metamorfózis mítoszában

A szerző mindenekelőtt elméleti szinten kívánja tisztázni a metamorfózis fogalmát. Fejtegetését Jakobson elméletére alapozva a továbbiakban a kommunikáció és a nyelv összefüggéseire mutat rá, megkülönböztetve a verbális és nem verbális kommunikációt. A metamorfózis meghatározásánál a szerző Arisztotelész *Poétikájából* és Ovidiusz műveiből indul ki. Kafka *Átváltozás* c. novelláját elemezve a kölcsönös meg nem értést hangsúlyozza. Babits *Gólyakalifájában* (mely a tanulmány központi témája) egyebek között a hasonmás szerepét veti egybe Dosztojevszkij *A hasonmás* c. művével, hangsúlyozva Babits modernségét.

Geneviève BEAUDET

Egy újrairás paradoxonjai : Kassák Lajos *A ló meghal, a madarak kirepülnek és a Csavargások*

Az író, költő és képzőművész Kassák két művét összehasonlítva, különböző párhuzamos megállapításokat, érdekes észrevételeket tesz a szerző. Az 1922-es *A ló meghal...* és a pár évvel később íródott *Csavargások* kapcsolata bizonyos, esztétikai hatásuk különböző, Kassák életművének leírásai.

Sophie HAUDRECHY

A groteszk tétje a XX. századi színházban ; Örkény István groteszkjének összehasonlító vizsgálata

A groteszk a történelem folyamán, az ókortól napjainkig, a középkori színházi alakoktól, bohócoktól Dürrenmattig, sok változáson ment keresztül. Ezeket idézetekkel alátámasztva, az abszurdtól nem elválasztva vázolja fel ezen elemzés. Beckett, Ionesco, Mrożek és Örkény szereplői egyforma figurák, paradox, végső helyzetek foglyai, tragikum és komikum szülöttei. "Arról, hogy mi a groteszk", Örkény a *Tótékban* mindent elárul.

Tünde DABAT-KURTÁN

Találkozás, a tükrön túl Pilinszky Jánossal

Pilinszky János (1921-1981) egész költészetén keresztül az emberi fájdalom titkát próbálta felfedezni. Az emberi lélek tanulmányozása verseinek egyik fő témája. Mi maradt meg világunkban ? Hol találhatjuk meg az ember boldogságát, örömét ? Hány igazság létezik ? Honnan jön a rossz ? Bűnös-e az ember ? Ezekre a kérdésekre az itt közölt versekben találhatjuk meg a választ.

KÖPECZI Béla

A francia eseménysajtó beszámolója Magyarországról és Erdélyről XIV. Lajos korában

A szerző elsősorban a *Gazette de Paris* és a *Gazette de Hollande* című folyóiratok felhasználásával mutatja be a XVII–XVIII. századi francia sajtó által kialakított Magyarország-képet. A vizsgált történelmi időszak 1663-tól 1711-ig terjed, melyben a törökök elleni harcok (Zrínyi), a Habsburg abszolutizmus elleni függetlenségi küzdelmek (Thököly Imre, II. Rákóczi Ferenc), összecsapások és egyéb más politikai gondok válnak világossá a francia olvasók számára.

Bernard LE CALLOC'H

Turkolly Sámuel levele – Egy vitatott szerző vitatott írása

Turkolly Sámuel II. Rákóczi Ferenc kuruc hadseregében tiszként szolgált, s a szabadságharc után Oroszországba menekült és I. Péter cár tiszteként szolgált tovább. Az oroszok szolgálatában eljut a Kaukázus, a Kaspi-tenger vidékére. Innen 1725-ben levelet küld családjának Szikszóba, szülőfalujába egy itt megismert magyar emberrel, akit a tatárok rabszolgaként tartottak fogva. Levelében a magyar őshazáról, a Krimben látott magyar falvakról számol be. Írását Torkos József református lelkész 1747-ben publikálja.

KÖVÉR Lajos

Francia katonák, telepesek és utazók a XVIII. századi Magyarországon

Franciaország a XV. századtól a Rákóczi-szabadságharc leveréséig aktívan figyelte Magyarországot, politikai fejlődését, török és Habsburg-ellenes harcait. E tanulmány három fő kérdést tárgyal: francia katonai szakértők és telepesek érkezését, magyarországi berendezkedését, kolóniájuk kialakulását; XVIII századi franciák által írott útleírásokat, beszámolókat, emlékiratokat; francia katonai foglyok Magyarországra (Dél-Magyarország, Bánát, Erdély) kerülését a forradalom után s itteni életüket.

Henri TOULOUZE

A Szent Erzsébet kultusz francia írásokban a középkortól napjainkig

Árpád-házi Szent Erzsébet (1207-1231) II. Endre magyar király leánya, Lajos türingiai örgróf felesége. Életéről számos monda és legenda maradt az utókorra. Alakja több művészt is foglalkoztatott (zene, képzőművészet). A középkori francia irodalomban gyakran találkozunk a magyar származású királyné alakjával, de igazából Charles de Montalembert gróf 1836-ban megjelent, több kiadást megélt műve teszi ismertté Erzsébetet Franciaországban.

HANUS Erzsébet

Értelmiségi magyar nők Franciaországban a XIX. században

A XIX. század folyamán egyre több külföldi érkezik Franciaországba. Köztük igen sok magyar, akik az 1848-49-es forradalom bukása után menekültek ide. Egy másik fontos emigrációs időszak pedig a múlt század nyolcvanas éveire tehető. E két hullám női főszereplője Emma Teleki de Gérandó és Emma Némethy (írói álneven Jean de Néthy), akik Magyarország és a magyar irodalom lelkes védelmezői, megismertetői voltak.

Stéphane DUFOIX

Írni vagy beszéltetni

A cikk egy bevezető írás a *Cahiers* elkövetkezendő számaihoz, melyekben egy új rovat indul, ahol a Franciaországba került magyarok élettapasztalatai, életüknek fontos állomásai kerülnek bemutatásra. Az ilyen jellegű tapasztalatok összegzése többféle műfaji keretet talált már: életút-leírások regény formájában (Földes Jolán, Christine Arnothy), emlékezések irodalmi formában (Fejtő Ferenc) és életinterjúk. Köztudott, hogy a XX. századi magyar migrációs folyamatoknak jobbra politikai okai voltak. Elemzésük még nem fejeződött be.

Émeric EPSTEIN

“Túlélni Toulouse-ban”

Émeric Epstein, a Toulouse-ban élő magyar származású orvos meséli itt el a második világháború alatti német megszállás idején eltöltött néhány évét. Fialat orvosként Franciaországban éri a háború kitörése, az ország déli részére sodorja a sors, barátaival alkalmi munkákból tengeti életét. 1940-ben internáló táborba kerül, majd később bekapcsolódik az Ellenállásban részt vett magyar csoport németellenes propaganda akcióiba.

Note technique sur les Cahiers d'Études Hongroises

Indications pour les auteurs

Le **texte de l'article** est présenté sans formatage spécial (y compris sous forme de fichier informatique). Les auteurs sont invités à ne pas se soucier de mise en page (début des paragraphes à la marge, pas d'espace supplémentaire entre titre, sous-titre et texte, ou entre paragraphes, seule la justification à gauche est utilisée, sauf cas particulier). Une numérotation en bas au centre peut apparaître.

- | | |
|-----------------------|---|
| 1 ^{re} ligne | Prénom et Nom de l'auteur |
| 2 ^e ligne | Lieu de travail |
| 3 ^e ligne | Titre (ou le début du titre si celui-ci excède une ligne) |
| 4 ^e ligne | Début de l'article. La justification reste à gauche. |

Pas d'espace devant les signes de ponctuation, sauf devant les doubles (; : ? !). Pas d'espace après la parenthèse ouvrante et avant la parenthèse fermante.

Toutes les **majuscules gardent leur accent** en hongrois et en français (À, Á, Ä, Ë, Ê, É, Í, Ĩ, Ó, Ö, Ő, Æ, Ű, Ü, Ú).

L'abréviation des noms ordinaux se fait de la manière suivante : 1^{re}, 2^e, XX^e.

- Le tiret court (-)** est utilisé : pour la coupure des mots en fin de ligne, les dates (1991-1992), les pages (21-22), les mots composés. Prière de ne pas utiliser de programme de coupure de mot !
- Le tiret long (—)** est utilisé : pour les incises, les dialogues (sauf la première intervention ouverte par «), les ruptures (ex. : «Il fait beau — heureusement ! »).

Les **guillemets hauts** ("....") sont utilisés dans trois cas :

- pour marquer la distanciation ;
- pour indiquer une traduction mot à mot ;
- pour faire une citation dans une citation encadrée par des guillemets bas.

Les **guillemets bas** (« ... ») sont utilisés dans tous les autres cas, notamment les citations en cours de paragraphe. Espace après le guillemet ouvrant et avant le guillemet fermant.

Les citations présentées sous forme de paragraphes sont en italique et entre guillemets bas.

Les **intertitres** sont présentés sans enrichissement typographique et précédés d'un simple astérisque (*). Quand ils sont numérotés, veuillez utiliser les chiffres arabes. Si possible éviter de numérotter.

Les **citations de poèmes** sont sans guillemets, composées du même corps que le texte. Le titre est en capitale. Les auteurs sont invités à justifier ces citations aussi à gauche.

Le texte des **notes** est inséré dans le cours du texte entre chevrons, le premier chevron étant immédiatement suivi du signe dollar et de F : <\$F >. Ne pas indiquer de numéro. La numérotation sera faite automatiquement.

Le texte d'une note se conclut toujours par un point.

Les abréviations suivantes sont autorisées et exigent l'italique : *id.*, *ibid.*, *o.c.* ou *op. cit.*

Références :

Ou bien il y a une bibliographie en fin d'article, et dans le corps du texte on trouve une mention renvoyant à celle-ci, ou bien les notes en bas de page comprennent les références. Dans tous les cas, quand il s'agit d'un article, c'est le titre de la revue qui est en italique alors que celui de la contribution de l'auteur plus précisément utilisée dans la référence est mis entre guillemets bas.

En langue anglaise, dans les titres, tous les mots qui ne sont pas des articles ou des prépositions prennent une majuscule initiale, à la différence du français. Pour les références allemandes, les règles normales de l'orthographe allemande jouent.

1) **Le renvoi dans le texte** se fait sous la forme (Pótó, 1994-2, 103-104) et dans la bibliographie la référence correspond aux modèles suivants :

- | | |
|-------------------|--|
| a) (article) | Pótó (János), 1994-2, « Az Akadémia államosítása » (L'étatisation de l'Académie), <i>Történelmi Szemle</i> , 1994/1-2, 79-110. (Cet exemple suppose qu'il y a une référence 1994-1 du même auteur précédant celle-ci dans la bibliographie qui est classée par ordre alphabétique pour les noms d'auteur puis par ordre chronologique pour ce qui est des publications de chacun d'entre eux. On n'utilisera le p. pour signaler une pagination qu'en cas d'ambiguïté résultant de l'usage des seuls numéros de page.) |
| b) (contribution) | Kiss (Jenő), 1991, « A magyar nyelv » (La langue hongroise), <i>A magyarságtudomány kézikönyve</i> (Manuel de hungarologie), sous la direction de Kósa (László), Budapest, Akadémiai Kiadó, 77-164 (la date n'est pas rappelée.) |
| c) (ouvrage) | Konrád (György), 1969, <i>A látogató</i> (Le visiteur), Budapest, 2 ^e éd. |

2) **Dans les notes de bas de page** les mêmes références prendront la forme suivante :

- 1) János Pótó, « Az Akadémia államosítása » (L'étatisation de l'Académie), *Történelmi Szemle*, 1994/1-2, 79-110.
- 2) Jenő Kiss, « A magyar nyelv » (La langue hongroise), *A magyarságtudomány kézikönyve* (Manuel de hungarologie), sous la direction de László Kósa, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1991, 77-164.

- 3) György Konrád, *A látogató* (Le visiteur), Budapest, 1969². (La date de l'édition est immédiatement suivie d'un chiffre en exposant indiquant une seconde édition).

Dans les **articles à thème linguistique** on respectera les usages spécifiques suivants :

Les formes citées sont présentées en italique.

Le sens des formes est indiqué entre guillemets hauts.

La traduction d'une phrase est incluse entre guillemets hauts.

Lors de la citation de matériel phonique, la présentation des unités phoniques se fait en italique, sauf si on veut préciser qu'il s'agit ou d'un phonème, inséré entre deux barres obliques (/b/), ou d'une réalisation phonétique de phonème, insérée entre crochets ([b]).

Les auteurs qui souhaiteraient **pouvoir être contactés par les lecteurs directement** doivent, à la fin de leur article, signaler leurs coordonnées en rappelant leur établissement d'appartenance et/ou titre, prénom et nom.

Les auteurs sont priés de joindre à leur article un **résumé** de 5 à 10 lignes en hongrois ou (pour les auteurs non hongarophones) en français.

Association pour le Développement des Etudes Finno-Ougriennes 2, rue de Lille - 75007 Paris

Publications de l'A.D.E.F.O.

Les membres de l'A.D.E.F.O. (cotisation 1998 : 160 F, étudiants : 80 F) bénéficient d'une remise de 25% sur toutes les publications. Pour la revue, le versement simultané d'une cotisation et de l'abonnement au volume correspondant entraîne une remise de plus de 40%.

Remise spéciale pour l'achat de la collection. Pour tous renseignements, s'adresser au secrétariat de l'ADEFO.

1. Revue *Études Finno-Ougriennes*

Revue fondée en 1964 et consacrée à l'étude des langues d'origine finno-ougrienne et des peuples qui les parlent, les *Études Finno-Ougriennes* publient, avec la collaboration de savants étrangers, des travaux relatifs à la linguistique, à la littérature, à l'histoire, à l'ethnologie, à la musicologie etc... avec une chronique des événements intéressant le monde finno-ougrien et des comptes rendus d'ouvrages concernant le domaine.

Essentiellement d'expression française, la revue donne deux résumés en langues étrangères de chaque article.

Volumes disponibles (autres tomes : reproduction en préparation) :

- | | |
|--|---|
| - Tome VIII, éd. spéciale reliée "Mélanges A. Sauvageot" 160 F | - Tomes XVI à XIX : 150 F le volume |
| - Tome IX : 120 F | - Tome XX : 160 F |
| - Tomes X à XIII : 140 F le volume | - Tome XXI : 140 F |
| - Tome XIV : 120 F | - Tome XXII : 160 F |
| - Tome XV : 160 F | - Tomes XXIII et XXIV : 140 F le volume |
| | - Tome XXV : 150 F |
| | - Tome XXVI à XXIX : 160 F le volume |

- Abonnement + cotisation A.D.E.F.O. : 1998 (cotisation + vol.XXX) : 260 F, étudiants : 170 F.

2. Collection *Bibliothèque Finno-Ougrienne*

1. Fanny de Sivers, *Les emprunts suédois en estonien littéraire* : 50 F.
2. Béla Bartók vivant. Souvenirs, études et témoignages recueillis par Jean Gergely : 85 F.
3. Autour du Kalevala, textes réunis par Georges Cerbelaud-Salagnac : 55 F.
4. Le monde kalévaléen en France et en Finlande, avec un regard sur la tradition populaire et l'épopée bretonnes. Actes de colloque réunis par Heikki Kirkinen et Jean Perrot : 135 F.
5. Regards sur Kosztolányi. Actes de colloque réunis par Bertrand Boiron : 90 F.
6. Un chant épique de la prairie. Autobiographie versifiée d'un poète hongrois du Canada : 160 F.
7. Jean Gergely et Jean Vigüé, *Conscience musicale ou conscience humaine ? Vie, œuvre et héritage spirituel de Béla Bartók*. Édition conjointe avec la Revue Musicale, Paris et Akadémiai Kiadó, Budapest : 120 F.
8. Actes du IV^e colloque franco-finlandais de linguistique contrastive, réunis par Jean Perrot et Elina Suomela : 150 F.
9. Béla Bartók. Éléments d'un autoportrait, textes de Béla Bartók réunis, présentés et traduits par Jean Gergely : 135 F.
10. Erzsébet Hanus. *La littérature hongroise en France au XIX^e siècle*. Édition conjointe avec l'Université Janus Pannonius de Pécs : 120 F.
11. Erzsébet Hanus. *La littérature hongroise en France au XIX^e siècle*. Anthologie choisie et commentée. Édition conjointe avec l'Université Janus Pannonius de Pécs : 120 F.

3. Hors collection

Nonaneries. À Aurélien Sauvageot pour son 90^e anniversaire. (Bibliographie de l'œuvre d'Aurélien Sauvageot : ouvrages, traductions, articles, avec textes d'hommage) : 55 F.

Prix: 120 F

Cinéma

Ouverture du colloque par Michel MARIE

Ferenc KÖMLÖDI : Béla Balázs et son héritage

Gábor SZILÁGYI : Transformation des structures, transformation des esprits. La prise de pouvoir de l'idéologie stalinienne dans le cinéma hongrois

Michel MARIE : L'esthétique de Miklós Jancsó dans l'histoire des formes : le plan séquence

Györgyi VAJDOVICH : Relation ambivalente à la tradition dans les films hongrois des années soixante

András Bálint KOVÁCS : La "Série Noire" post-communiste . Les problèmes de style dans le Nouveau Cinéma d'Europe de l'Est

Gergely BIKÁCSY : L'humour noir, l'humour nocturne dans la "trilogie" de Ferenc Grunwalsky

Marie-Thérèse JOURNOT : La Hongrie au Festival international du film 1995. Une esthétique de l'absurde

Jean-Paul DEKISS : Le cinéma hongrois vu par un producteur français en Hongrie en 1996

Auteurs hongrois du XX^e siècle

Blandine JUDAS-STÉVENARD : Kosztolányi romancier : le langage inopérant

Cédric de GUIDO : La communication dans le mythe de la métamorphose. Une lecture du *Calife-Cigogne* de Mihály Babits à la lumière des grandes métamorphoses littéraires

Geneviève BEAUDET : Les paradoxes d'une réécriture : *Le cheval meurt et les oiseaux s'envolent* et les *Vagabondages* de Lajos Kassák

Sophie HAUDRECHY : L'enjeu du grotesque dans le théâtre du XX^e siècle ; étude comparée du grotesque d'István Örkény

Tünde DABAT-KURTÁN : Rencontre, au-delà du miroir avec János Pilinszky

Varia

Béla KÖPECZI : La presse événementielle française sur la Hongrie et la Transylvanie à l'époque de Louis XIV

Bernard LE CALLOC'H : La lettre de Samuel Turkolly. Un document controversé d'un auteur contesté

Lajos KÖVÉR : Soldats, colons et voyageurs français en Hongrie au XVIII^e siècle

Henri TOULOUZE : Le culte de sainte Élisabeth de Hongrie dans les écrits français du Moyen Âge à nos jours

Erzsébet HANUS : Femmes hongroises intellectuelles en France au XIX^e siècle

Mémoires

Traductions

Chroniques

Comptes rendus

Bibliographie 1996-1997

Résumés

ISSN 1149-6525